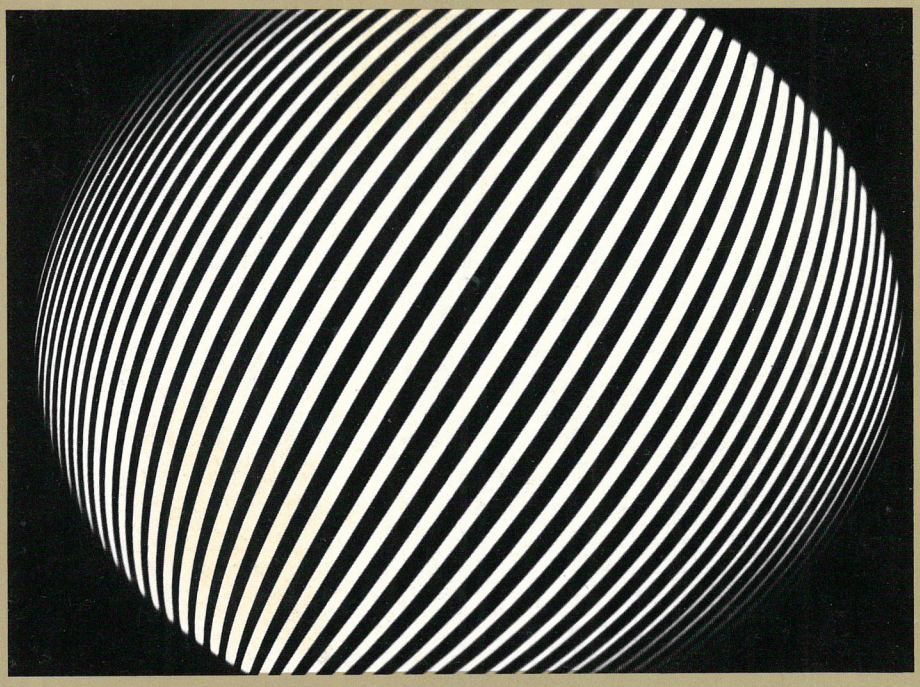
Franco Grignani



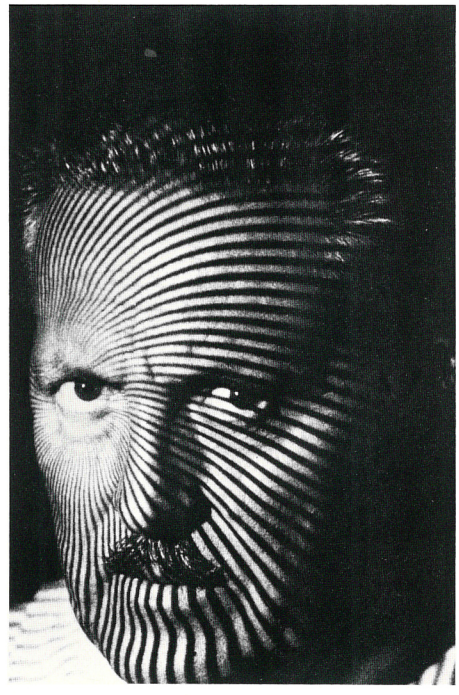
IL SEGNO COME MATRICE
IL FENOMENO COME VARIABILITÁ ANALITICA

presentazione di
Giuseppe Turroni

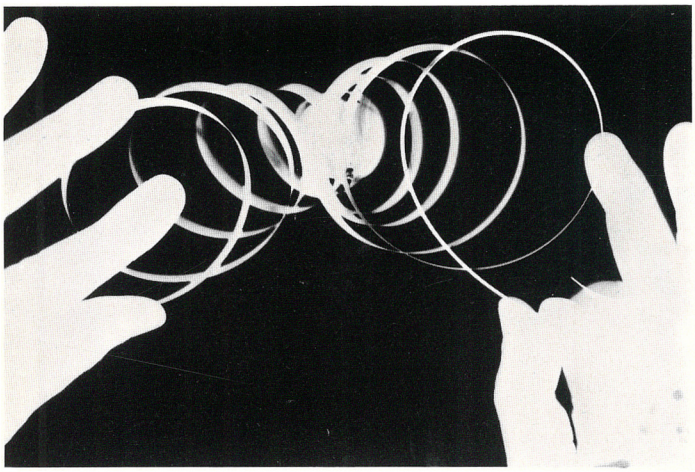
12

Franco Grignani

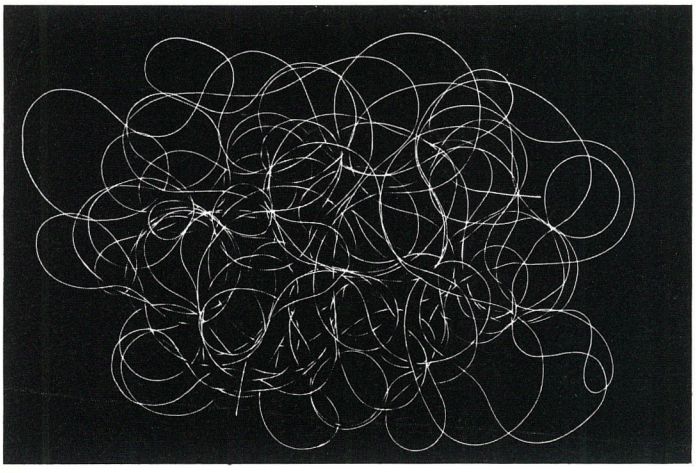
Conosco Franco Grignani dal 1958, da quando stavo preparando per l'editore Schwarz un lungo saggio dedicato alla «Nuova fotografia Italiana». Frequentavo lo studio di questo graphic designer e scambiavo con lui idee e opinioni su quello che doveva e non doveva essere la fotografia. Ma Grignani, naturalmente, non parlava di fotografia in senso stretto, anche se fin dagli anni '30 (è nato nel 1908) aveva eseguito dei fotogrammi, dei fotomontaggi, delle sovrimpressioni, delle doppie esposizioni: *segno* della ricerca creativa di quegli anni. Ma egli metteva insistentemente l'accento -con quel suo modo ellittico, ondulante, di porgere e tagliare il discorso, saltando i concetti e sviluppandoli, poi, in un secondo tempo, secondo una circolarità vivacissima, densa e a modo suo bizzarra - sulla propria inquietudine, sulla propria insoddisfazione: non per quel che faceva e avrebbe fatto, ma proprio nel senso di una ricerca che voleva andare al di là dei risultati materiali e utilitaristici, voleva provare un oltre, voleva insomma dare all'immagine la polivalenza di significati, di sensi in piú, che le competono, nell'ambito della sua stessa *ambiguità* di struttura.
Insomma Grignani già nel 1958 parlava di ambiguità, termine che solo adesso giunge a un livello di divulgazione critica *media*. Parlava di *magia,* di immagini *altre,* da rendere piú vere della verità stessa, quella che vediamo o che crediamo di vedere. Cosí, egli fotografava non per fare del vero, ma per ricercare un reale altro da sè. «La storia artistica di Grignani - scrive infatti Guido Montana, che sulla sua opera ha fatto un studio fondamentale (I) - è un iter mentale volto a indagare le possibilità del senso».
Vediamo un po' di cogliere insieme i valori sintetici di questo senso. Ma, prima, voglio dare un esempio molto pratico di quel che Grignani intende proprio per fotografia, cioè per registrazione del vero. Una volta, per esempio, egli è a New York, sta ritornando in Italia. È sul taxi, e dal finestrino, col suo apparecchio, riprende strade e grattacieli. Le foto risultano naturalmente «mosse». «Sono mosse - mi dice oggi - ma per me hanno ugualmente un significato razionale. Il tempo della realtà mi ha dato il tempo dell'idea, un *altro reale*». Un'altra volta, siamo nel '64, torna da Amsterdam, sul treno, in Italia. Dal finestrino scatta: i paesaggi di Utrecht e della Ruhr. «Foto non belle, anzi brutte foto. Ma mi davano il senso del tempo, di una memoria»: una memoria concettuale della materia, dico io. Certi concettualisti queste cose le fanno adesso. Scoprono l'acqua calda. Certo, Grignani non ha mai scoperto l'acqua calda. Semmai, talora, s'è scottato, perchè l'acqua era bollente. Ma ha sempre ricercato, sempre è andato avanti. (È nato sotto il segno dell'Acquario).
C'è gente che continua a fare «quelle» immagini per tutta una vita. Grignani queste cose non le concepisce. Non per via di *quelle* immagini, ma per via degli artisti che non vanno avanti, che non guardano oltre, insomma che non ricercano, che sono impossibilitati quindi a inventare, a scoprire. E che non sono nè artisti nè uomini di scienza. Grignani unisce queste due qualità, con ragione e con follia, con sicurezza e, ancora, inquietudine. Nelle sue immagini un segno non è mai uguale all'altro. «La regolarità trasformata in irregolarità mi dà il risultato matematico del fenomeno». Ancora: «Leggo un'immagine attraverso l'obiettivo. Non fotografo se prima non vedo». E vede mentalmente, razionalmente, però guidato, alla fine, da una grande, misteriosa e delicata sensibilità.
Nel 1959, in quel libro per Schwarz, avevo forse scritto qualche inesattezza su Grignani, qualche critico d'arte (che a sua volta ne aveva scritte anche lui), forse l'aveva notato. Dicevo per esempio: «Con quella sua singolare sensibilità di ragazzo, è giunto attraverso complessi esperimenti chimici a risultati di un incanto algido... Insegue un impressionismo astratto, incantevole in quelle sue sagome mosse e bizzarre e provvisto di quella «terza dimensione» che non tutti gli astratti sanno ottenere tramite la sorvegliata composizione e l'estro». Non sono piú d'accordo su quell'«impressionismo astratto» ma



Autoritratto di Franco Grignani.
Ogni tecnica ha un suo preciso collocamento, cosí l'occhio di un ricercatore visivo coincide con il centro della radialità rivelatrice del senso dell'indagine.

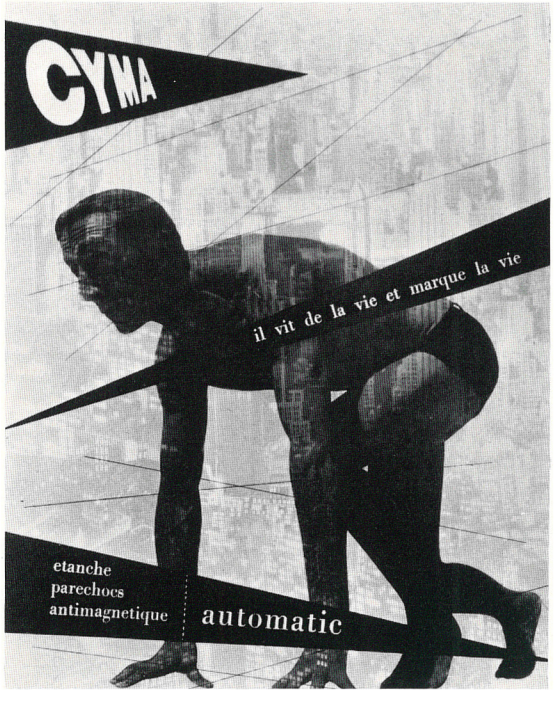


1

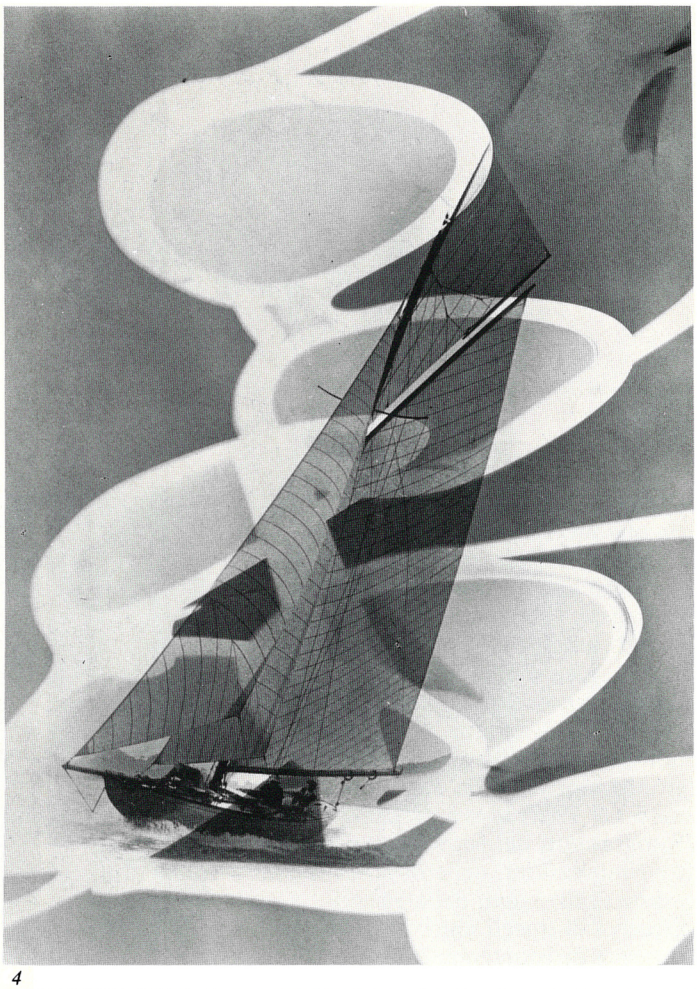


2

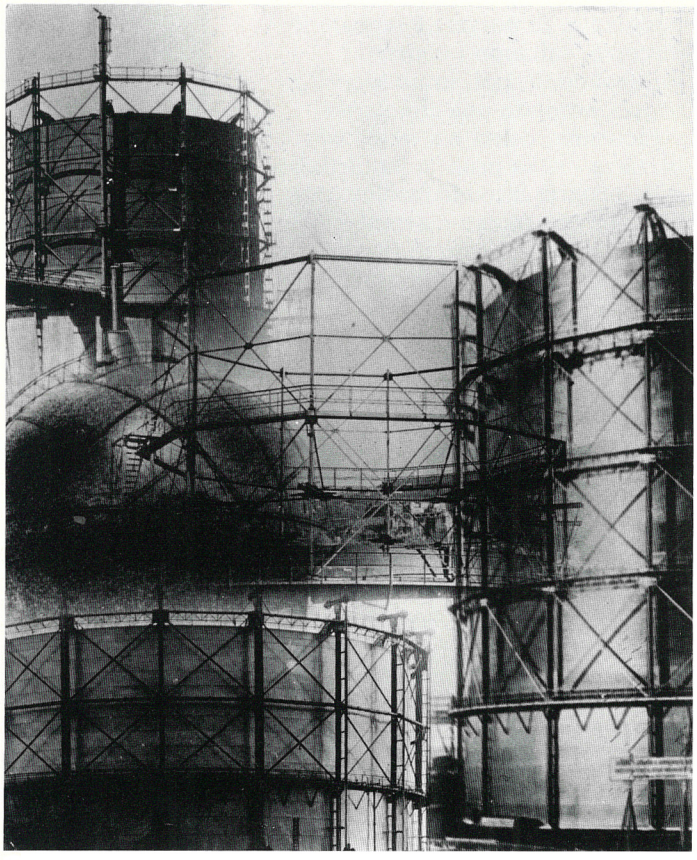
Ecco i primi fotogrammi di Grignani: non imparò questa tecnica da Man Ray, o da Moholy Nagy, ma da un umile operatore di laboratorio, che volle mostrare uno «scherzo» della luce su una forbice posata su carta fotografica.



3



4

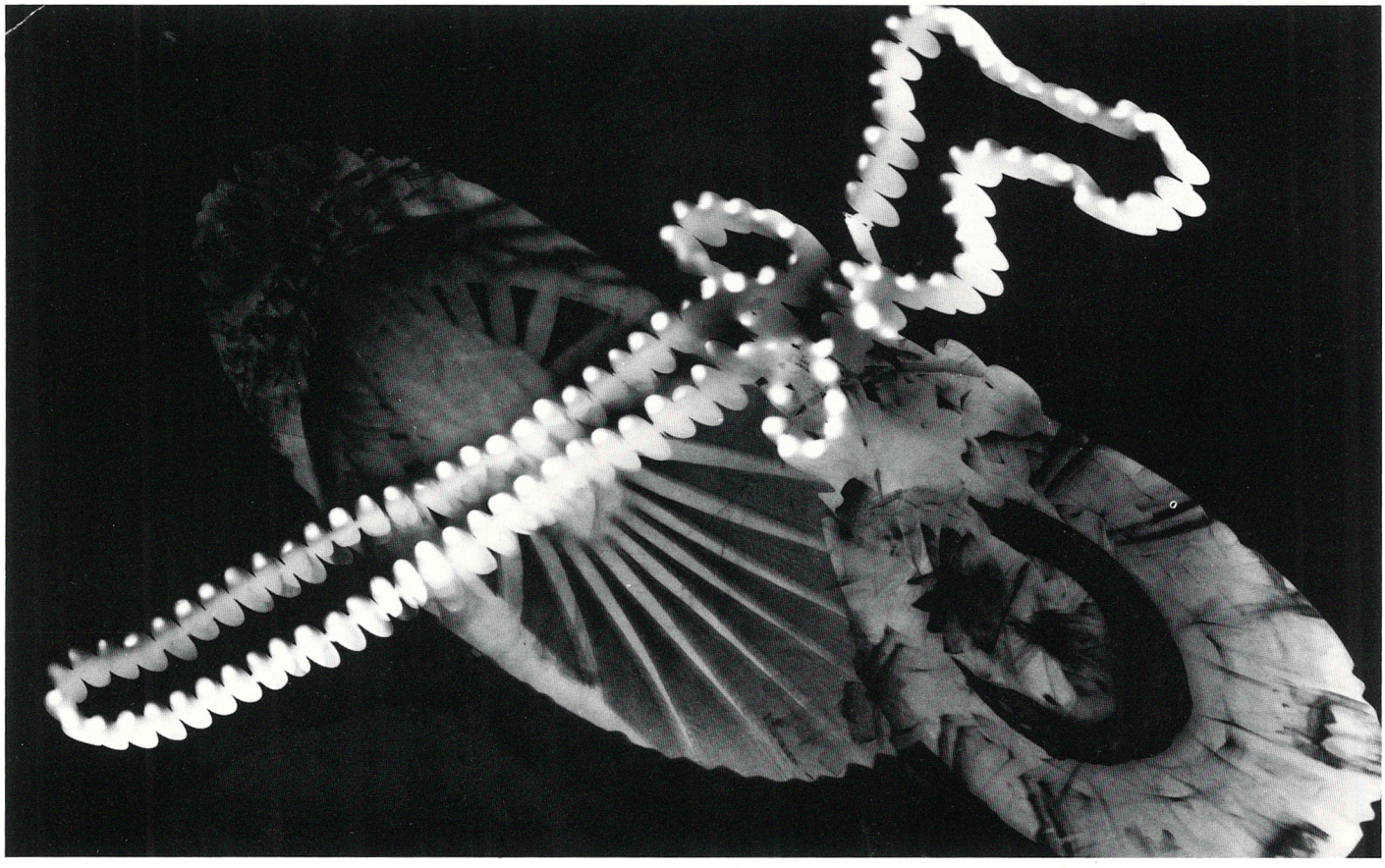


5

1- Questo è il primo fotogramma di Grignani, eseguito nel 1928.
2- Un fotogramma con un filo di cotone, pure del 1928.
3- Pagina per Cyma con doppia proiezione, 1946.
4- Fotogramma a luce inclinata (occhiali da sole) e la proiezione di una vela. Copertina di un depliant per vacanze, 1932.
5- Mentre imperversava il fotomontaggio, Grignani usava già la tecnica pluri-proiettiva per le fotografie di strutture filiformi, 1936.
6- Fotogramma che ritrae un fiore oscillante durante il tempo di esposizione, 1932.
7- Un fotogramma che sfrutta l'opaco e il trasparente, 1936.

6

7

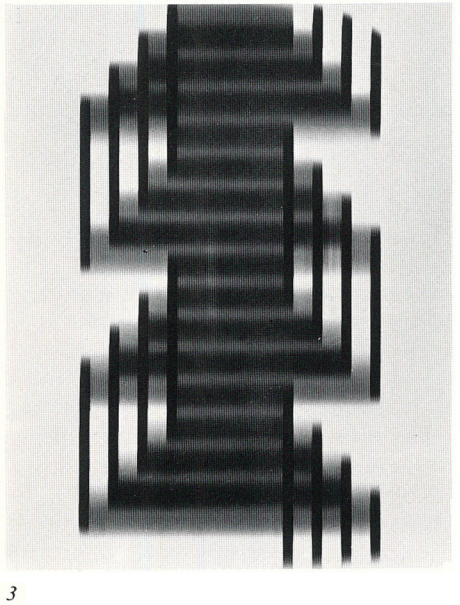


mi va benissimo ancora la «terza dimensione». Infatti, mi conferma oggi Grignani, «io cerco ciò che non esiste, quello che è al di là del reale. L'occhio umano ha dei limiti, a un certo punto non va oltre.
Anche il nostro è *tarato*. La velocità dunque obbliga la mente a intervenire per supplire alle difficoltà, alle incertezze del nostro occhio. Cosí io altero la prospettiva, cerco forme impossibili, entro nel labirinto delle tensioni, delle distorsioni». Sappiamo che «una tensione è un movimento in potenza», scrive Montana.
Grignani opera anche su foto fatte da altri. L'immagine è un pretesto, è un punto di partenza. È lo spazio necessario per incontrare altri spazi. «Può essere un pretesto anche il fotogramma, se il lavoro di ricerca si ferma lí».
«Mi sono servito della macchina fotografica unicamente perchè l'occhio non può fissare tutti i fenomeni. La distorsione, per esempio, fenomeno romantico e barocco della forma, mi dà delle tensioni. Tensioni, come attesa del fenomeno». E qui, Grignani, ha parole da artista, una metafora folgorante: «è in me il veleno del dinamismo».
Questo veleno lo aveva già da ragazzo, già dai tempi del futurismo, da cui aveva preso, come artista, le mosse. Scrive in «Arte e società» (dic. 1972): «Quando F. T. Marinetti mi inviava cartoline con il suo slogan «marciare e non marcire» io ero già un pittore futurista, autore del dipinto *Umanità d'acciaio* (1928), l'uomo che diventa macchina vivendo accanto alle macchine.
Le balde teorie del futurismo mi erano cosí congenite che, ancor prima di leggere il *Dinamismo plastico* di Boccioni, ogni qualvolta la mia matita disegnava, produceva linee di forza o serie di curve ovalizzate in un dinamismo compenetrato. Passavo il

La subpercezione è una condizione di lettura della visione laterale rispetto al raggio incidente dello sguardo foveale.
È un pretesto per analizzare tutti i fenomeni emozionali intorno al rivelarsi e al proporsi di una immagine nelle sue probabili proprietà oggettive.

1

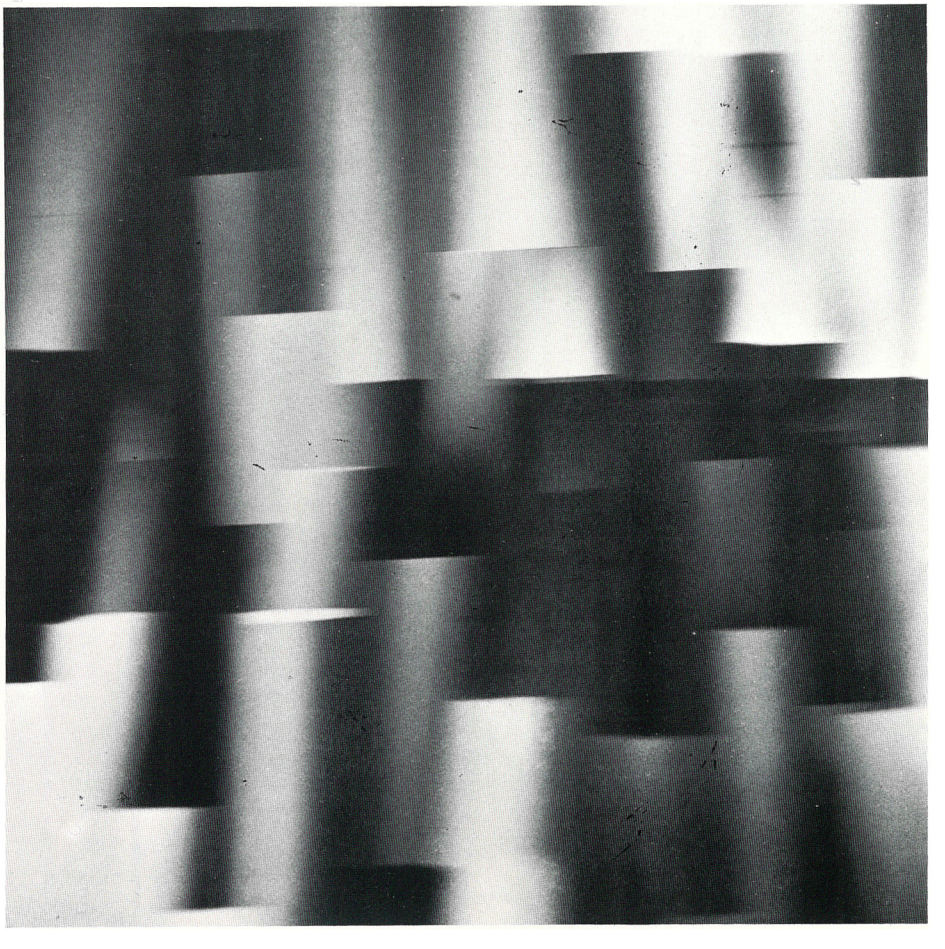
2

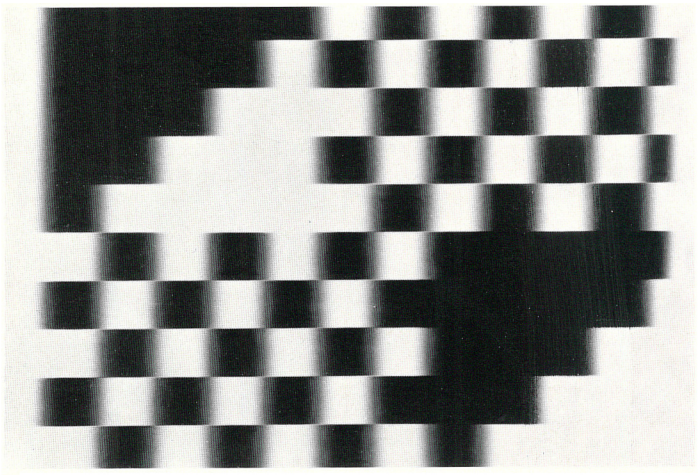


3

4

5





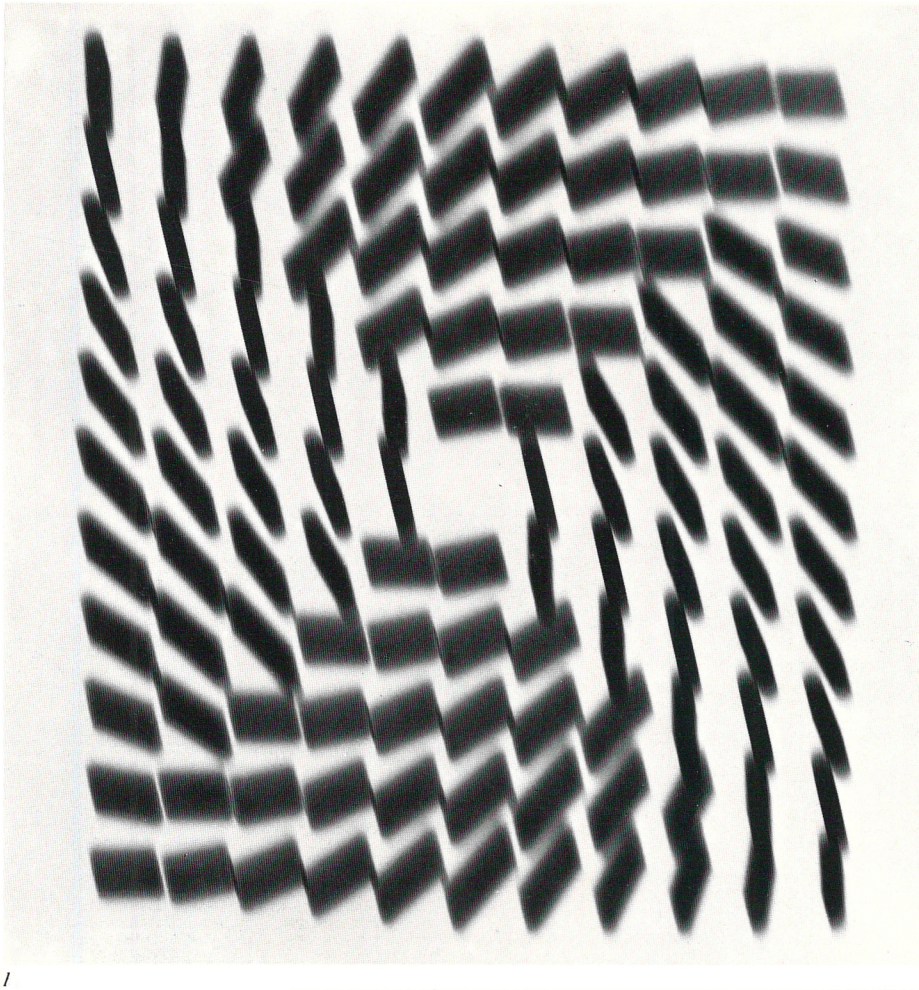
6

1- Variazioni su striscie di colore. 1950-52.
2- Subpercezione su curve, 1952.
3- Subpercezione su struttura ortogonale, 1952.
4- Subpercezione su folla, 1954.
5- Interferenze plurivolumetriche, 1952 (la visione tridimensionale è generata da zone di colore selezionate dall'impressione su un film in bianco e nero).
6- Subpercezione su quadrettatura, 1952.
7- Slittamento di righe-ombra proiettate su un viso di donna, 1955.
8- Slittamento ottico con disegni di carta bianca, 1950.

7

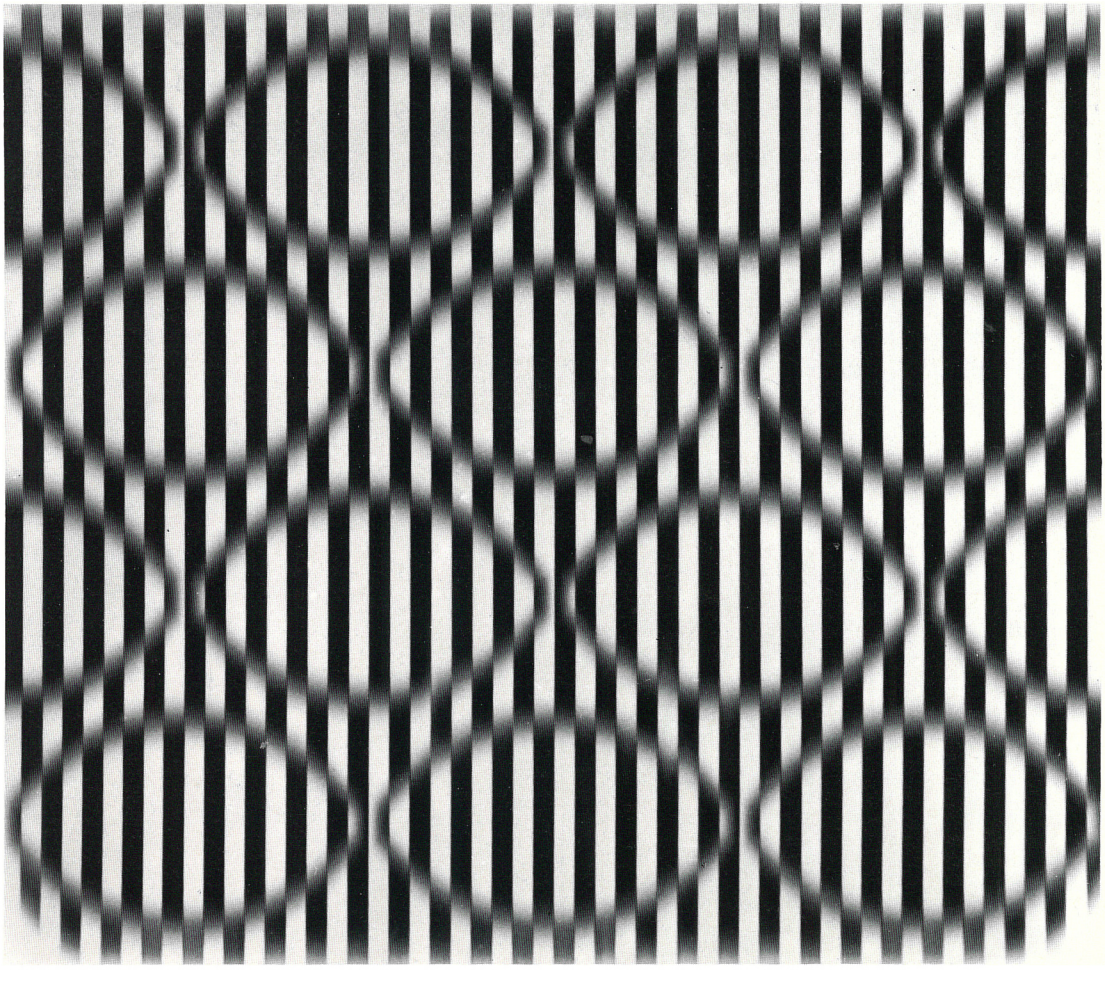
8

mio tempo libero dagli studi curiosando nelle gallerie di Milano, al Milione di fronte a Brera, la piú avanzata, la piú geometrica... Fine degli studi un po' sbagliati e inizio timido della professione (laurea in architettura) fra progetti e decorazioni sotto la guida altrui. Passavo giornate a tracciare catenarie grafiche, nella ricerca dell'asse neutro nella sezione di palo in cemento centrifugato, la stessa grafia figurale che un maestro italiano dell'astratto ha usato per trent'anni. Venne la guerra, i richiami, i calcoli delle traiettorie, di alzo, di falso scopo, ma un giorno mi si affidò l'insegnamento dell'avvistamento aereo in un comando della difesa. Pochi strumenti, senza preparazione, con la voglia di capire cosa dovevo fare, disegnavo sagome d'aerei nemici ricavate da illustrazioni pubblicate su *Signal*, poi le sospendevo e cercavo di insegnare con la fantasia. Sono di quegli anni i primi pensieri sui problemi della visione e la interdipendenza tra occhio e mente.... Normalmente la composizione grafica in Italia e in Svizzera (presa a modello) tendeva verso una distribuzione di elementi in posizione di quiete. Ma la comunicazione è di per se stessa dinamica. Su questi dubbi incominciò davvero il mio piú grande lavoro sperimentale condotto metodicamente, ma anche creativamente. Mi bastava usare un aerografo per indagare sulla sfumatura, sulla sua ambiguità plastica; mi bastava una immagine fotografica sfuocata per entrare nei misteri del flou, un'immagine che sta al di là, una presenza che fa sentire il suo fiato ma non la tocchi, un'ombra che si vuole capire o inventare dietro la porta del pensiero. Questo ricercare aveva però bisogno di inventare nuove tecniche. Ma se la manualità non poteva dare di piú, anche l'occhio, ubbidiente alle sue



1

2

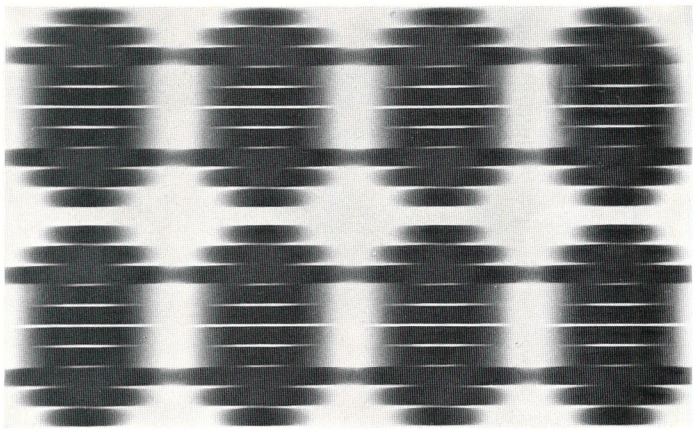


3

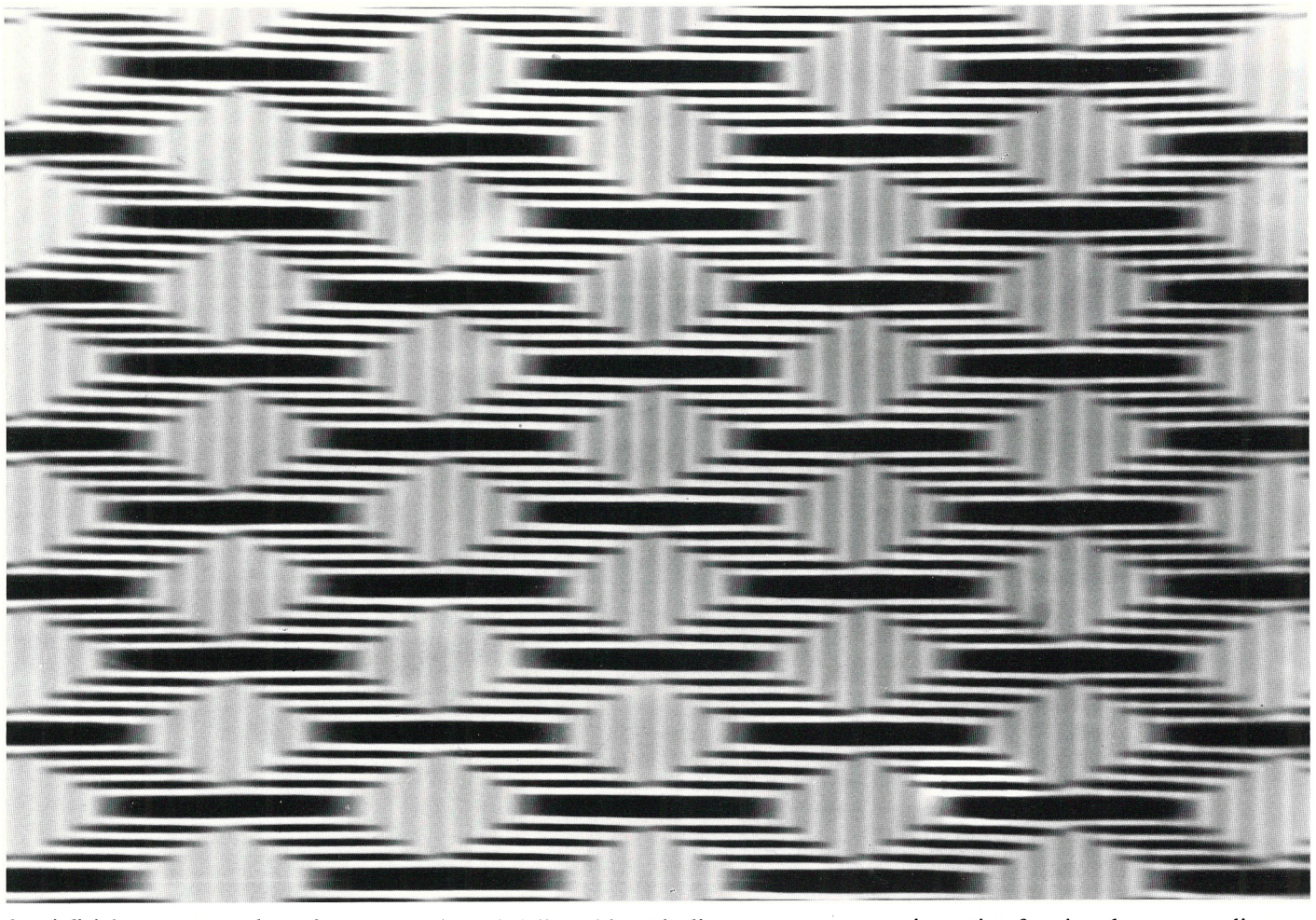
Nei campi geometrici la subpercezione, a fuoco e sfuocata, crea l'illusione della tridimensionalità.

1- Subpercezione su struttura a segni uguali ma ad angolazione variabile, 1954.
2- Subpercezione su serie di righe di distorsione, 1954.
3- Subpercezione su struttura a righe parallele e intermittenze ovali, 1950.
4- Subpercezione su sequenze di masse lineari, 1949.
5- Subpercezione su grande campo a struttura ortogonale e intermittenze di linee, 1951.

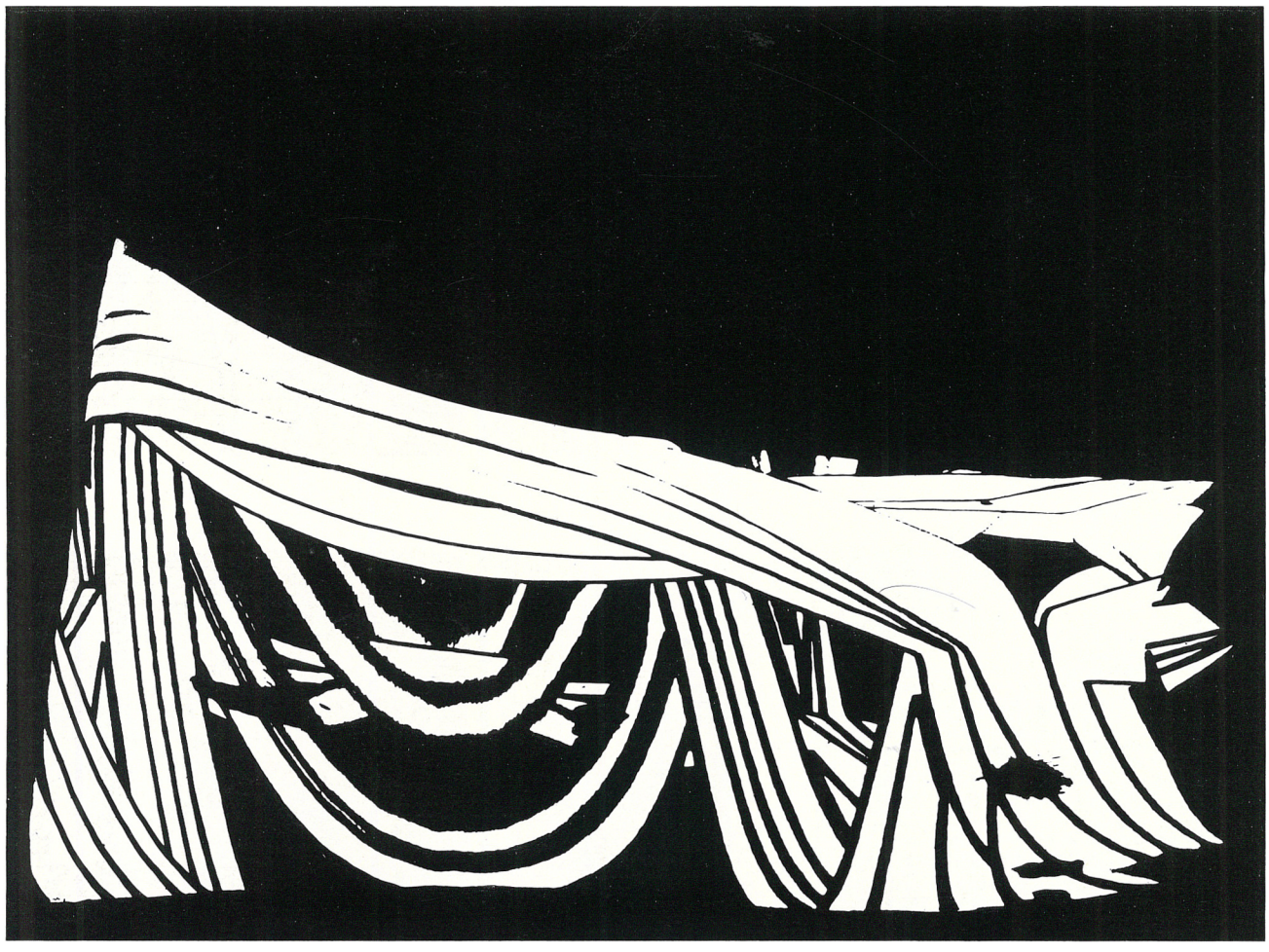
4



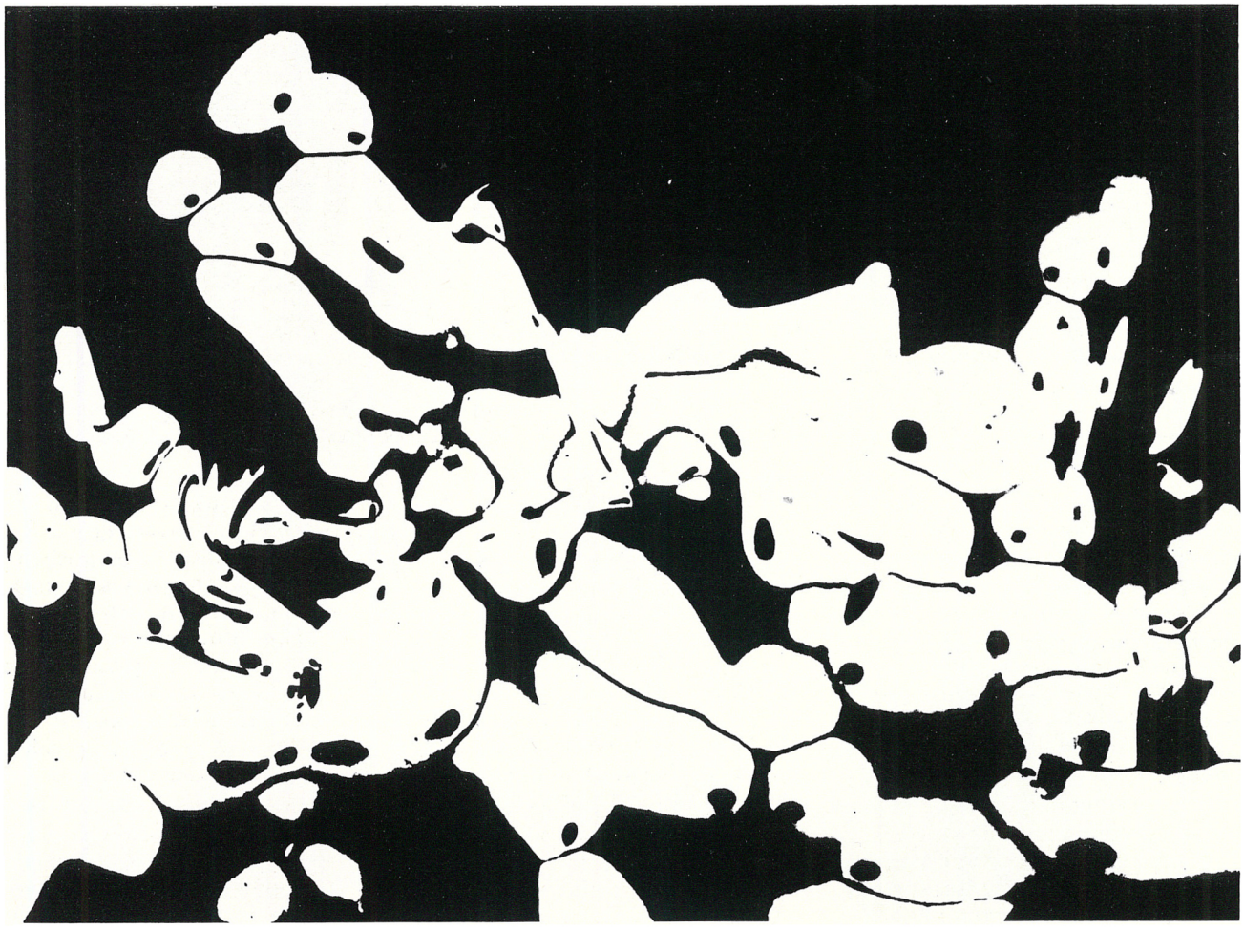
5



leggi fisiche, non era altro che un registratore. Come poter vedere al di là dei rapporti espressi in dissonanze piene di tensioni: ecco, avevo messo le mani sulle tensioni che io ricercavo da disegni geometrici matematicamente organizzati, attraverso alterazioni prodotte da fenomeni ottici per mezzo di lenti, acqua, vetri, olio, ecc. Andavo ricuperando. Nessuno, manualmente, sarebbe stato capace di riprodurre il groviglio di tali leggi, ma la tensione nella sua aberrazione era anche distorsione, cioè il ricavare mutato, in inimmaginabili violenze, forme e segni che non ubbidivano piú alle leggi dell'occhio. Titoli e scritture distorte, inclinate, prospettiche, frammentarie, esplose in macchie condensate o disperse nelle graffiature. Qui la tipografia rompeva finalmente il suo ordine meccanico e si faceva urlo. Le figure, le cose, sorprendentemente reinventate, colate nella sommatoria dei segni, frammenti transitori di una figurazione che per il suo consumo subitaneo (giornale) rubava l'attenzione all'osservatore. Riallacciandomi alla precedente esperienza dell'avvistamento aereo, pensavo alla possibilità di educare l'occhio in modo nuovo, attraverso la ginnastica funzionale, capace di accedere ai sottili richiami degli elementi in fase rifrattiva e concorrenziale racchiusi in spazi compositi. Ma era necessaria una grammatica per individuare, tra tante emozioni primarie e transitorie, quei valori costanti e determinanti, necessari a non farmi travolgere nei meandri delle sensazioni. In fondo, non era la realtà fisica che io cercavo, ma la «realtà» immaginativa, capace di mettere in moto, in una catena di eventi, anche in un mondo di caos, il vero «contatto» attraverso la percezione. Mi occorreva anche un metodo



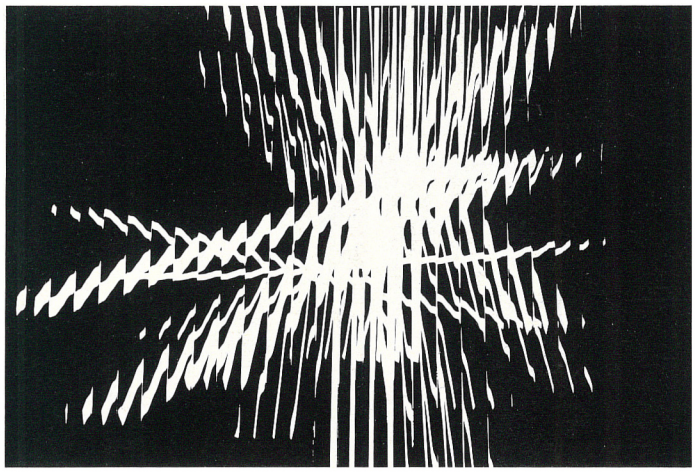
1



2

Le superfici vetrose, i metalli lucenti, le vernici lucide, riflettono distorto il mondo circostante, cosí noi impariamo a conoscere una realtà diversa da quella normale. Il distorto è la somma e il racconto di tutti i fenomeni della Gestalt, espressi in tensioni e lacerazioni.

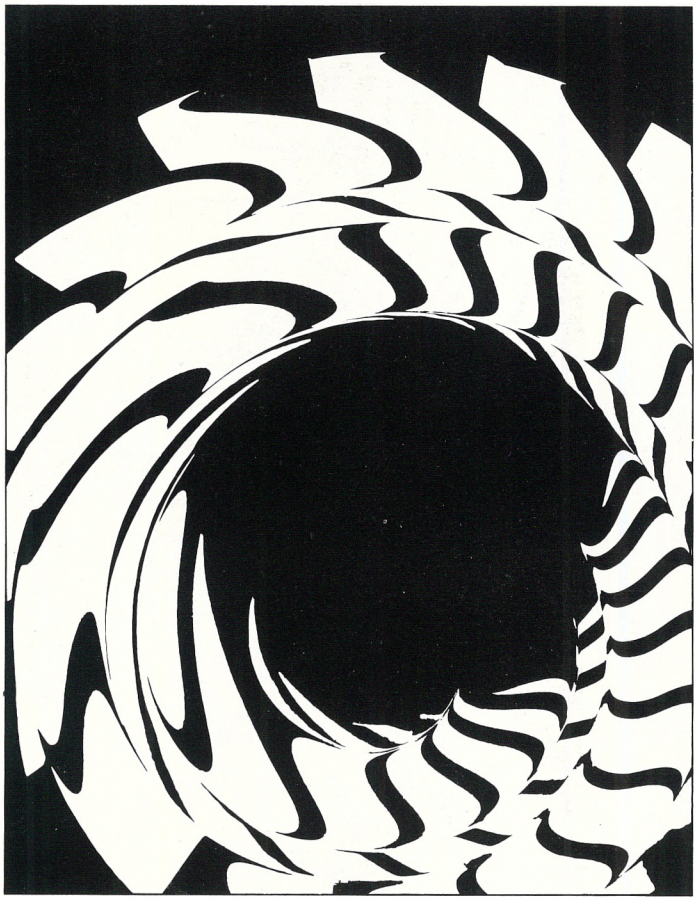
1- Distorsioni di tensioni «muscolate» ricavate da un progetto grafico di strutture, 1957.
2- Distorsione di una struttura a dischi geometricamente pre-ordinati, 1953.
3- Campo di lacerazioni distorte e calligrafiche, 1952.
4- Struttura filtrata da un vetro industriale rigato, 1952.
5- Struttura induttiva filtrata in vortice, 1962.



4

3

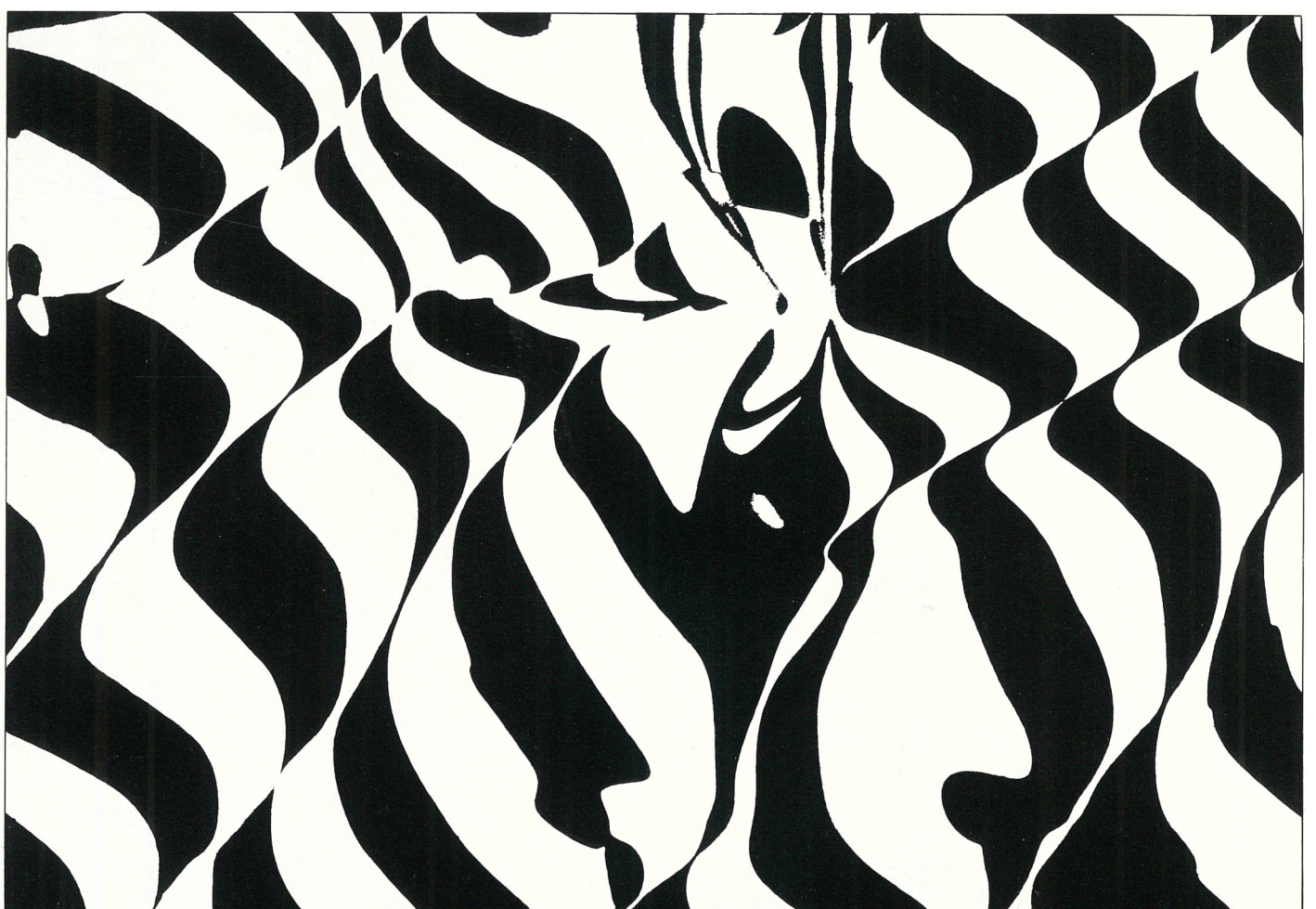
5



operativo critico, capace di valutare le impercettibili forze induttive nelle strutture a senso circolare e le pulsazioni espanse nei tracciati radiali. Ma non sempre ricercavo il fenomeno, altre volte tracciavo progetti di reticolazioni, predisposti con valori progressivi o usando matematiche spurie, entro i cui alvei tessevo strutture fenomeniche. Il mio lavoro sperimentale, per la sua indipendenza dallo sfruttamento mercantilistico, poteva spaziare in vari campi con problematiche impensate, poteva influenzare l'architettura, il design, la segnaletica, la decorazione, ma era arte adatta a entrare nelle gallerie?» Un gallerista, mi racconta oggi Grignani, che aveva inizialmente trovate belle e interessanti le «immagini» di Grignani, le giudicò in un secondo tempo non esponibili, appunto quando si rese conto che erano .... foto-grafie!

Il resto è storia recente. Ed è storia anche ciò che si sta facendo adesso, sotto l'aspetto, per esempio, degli studi sullo *sguardo laterale,* oggi di attualità. Ebbene Grignani li realizza e li dimostrava, li faceva e li *formava* - sia pure nei segni deformati delle sue «irrazionali» immagini - molti anni fa.

«A volte», mi dice ancora Grignani, «nel mio lavoro ho dei dubbi. Valeva la pena di svolgere un'attività cosí pesante (15.000 esperimenti) cosí costosa anche, se tanti non *vedono* ancora?» Resta però il segno del documento. Attesa, tensione, inquietudine: in questi tre segni sta la qualità essenziale della fatica di Grignani, in essi consiste la materialità, e insieme la decisa spiritualità, delle sue scelte espressive. «Il continuo esercizio mi ha sensibilizzato l'occhio. Ora vedo qualcosa in piú. Non so quanto». Moltissimo, gli dico.



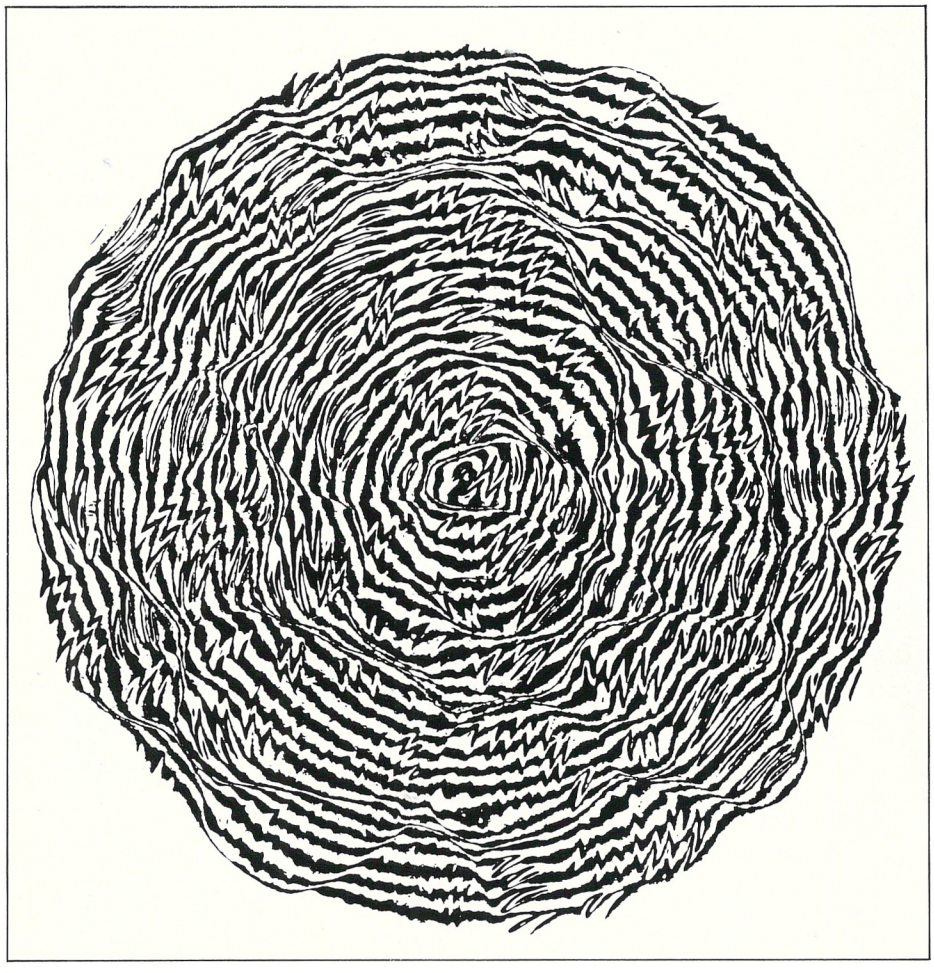
1

2

3

La distorsione sommata alla tensione genera ansietà nell'osservatore e la sua fluttuazione incessante lo costringe a leggere la sua totalità.

1- Tridimensionalità in una rigatura a schema ondulato, 1953.
2- Lacerazioni di un disegno ripetitivo, 1956.
3- Frattura in un campo a righe parallele, 1953.
4- Distorsioni multiple filtrate da un disco a rigatura circolare, 1953.
5- Ondulazioni multiple da un campo a rigature parallele, 1953.
6- Plurisconnessione del centro induttivo, con fenomeni di sdoppiamenti, 1953.



4

5

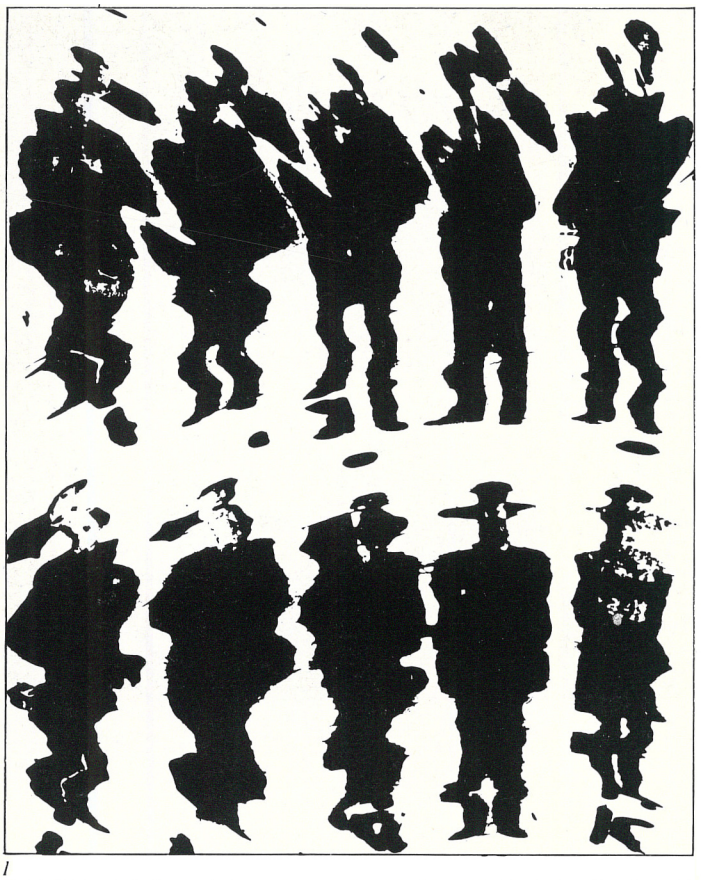
6

Il sogno del labirinto.

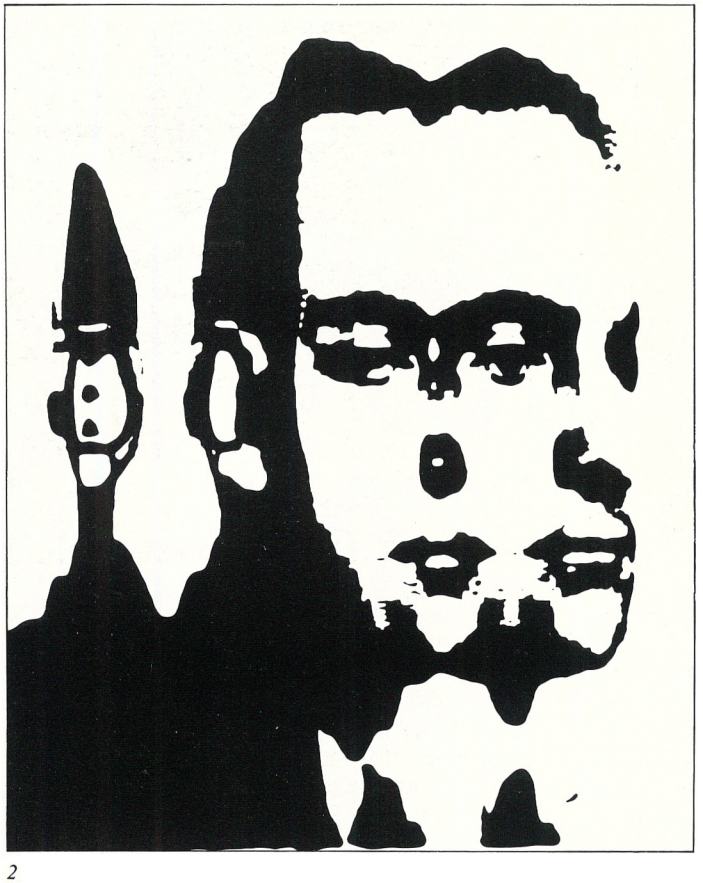
Il concetto poetico e creativo di ambiguità, per esempio messo in luce da William Empson (2), guida la ricerca di Grignani. Si è detto che per ambiguità si deve intendere, come è giusto, quella polivalenza di sensi e tutte le varie, pressochè infinite, possibilità di interpretazione, di lettura, di visione, che accrescono la suggestione del significato delle immagini stesse, anzi piú che il loro significato, la qualità materica, la loro sostanza, il loro essere segni, presenze: *fatti,* che possono essere, che devono essere fruiti, letti da altri, per esempio nei messaggi visivi di un contesto sociale-industriale (molto belli i lavori foto-grafici di Grignani per Alfieri e Lacroix, per la rivista «Bellezze d'Italia», per la casa editrice inglese Penguin Books, eccetera). Fatti che, nella loro svariante ricchezza di segni, di sensi in piú, di prospettive spaziali, di intermittenze temporali, non devono andare disgiunti dal peso e dal valore della parola, che di per sè stessa è ancora ambigua. «La velocità sottolinea la vita», è una *frase* del 1946, trascritta da Grignani, secondo ritmi precisi, in un suo fotomontaggio per l'industria (l'orologio Cyma). Ebbene anche in queste parole esistono un senso e un nesso ambigui; il piacere del testo slitta oltre il significato delle parole-immagini, in una dimensione «astratta». Infatti la parola velocità non ha qui che un carattere astratto, quindi non metaforico, non metonimico, non diegetico. È una «materia», che unita ad altre «materie» (la vita), tessuta però in forma molto delicata e tenue (il verbo «sottolineare», dà un ritmo di sensi, un ritmo materico, di corpi l'immagine che illustra il foto-testo è appunto quella di un giovane corpo sportivo)... Non direi dunque che sotto questo aspetto «pubblicitario»,

Lo sdoppiamento ottico produce una filiazione dell'immagine. L'uscita di una immagine da un'altra è tensione, il raddoppio dell'espressione è tensione; la forma si genera e si propone come proliferazione.

1- Distorsione circolare su gruppi di figure, 1956.
2- Fenomeno di bi-faccialità senza separazione.
3- Sdoppiamento di distorsione, 1956.
4- Sdoppiamento su superfici paraboliche, multipli, 1962.
5- Pagina per Alfieri & Lacroix sulla comunicazione pubblicitaria.
6- Fenomeno di bi-faccialità senza separazione.
7 - Una delle 19 copertine per una collana di fantascienza per la Penguin Book di Londra (tutte eseguite con tecniche ottiche)

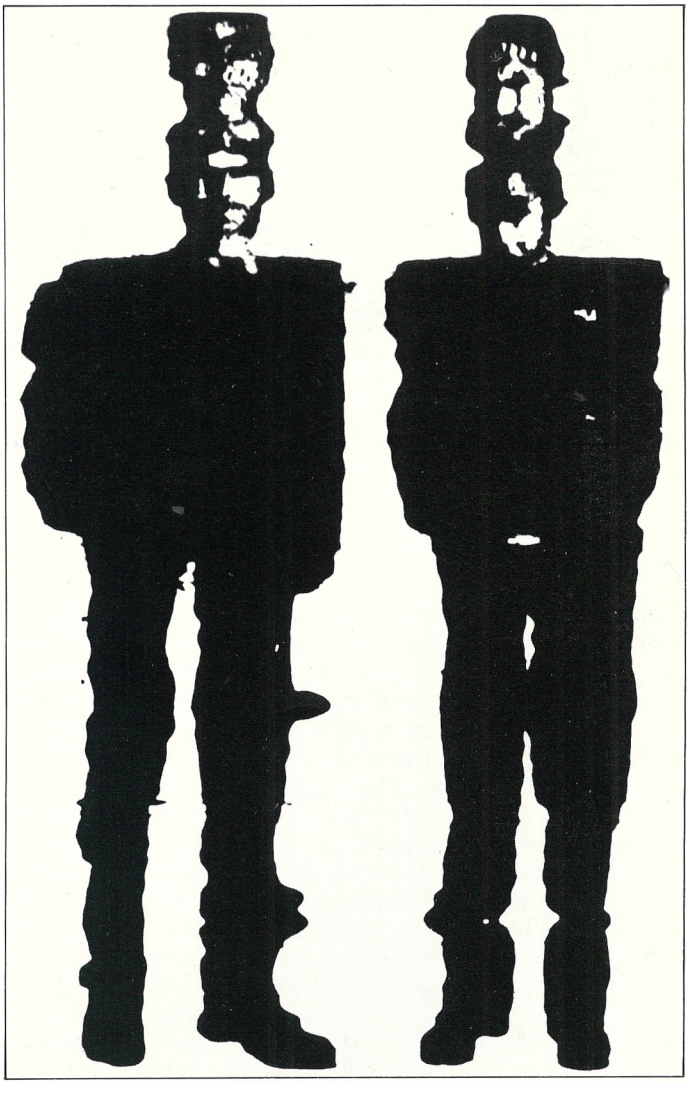


1



2

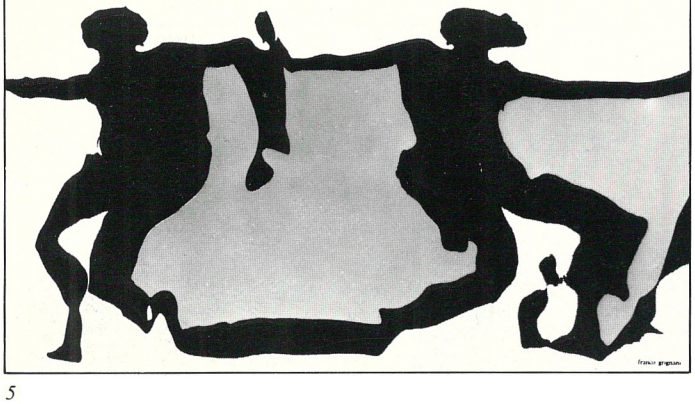
3



4

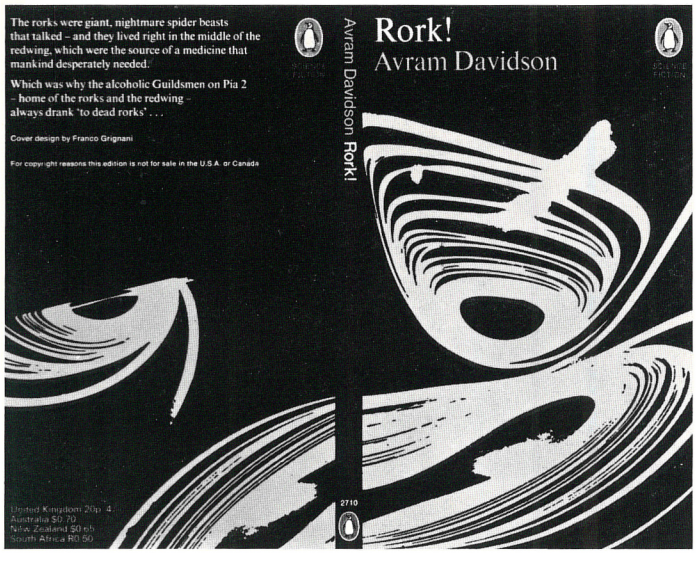
6

La comunicazione pubblicitaria si innesta su esperienze sensoriali vissute e catalogate lungo l'arco di vita di un individuo e tracce formali interferiscono le une con le altre in base alla loro somiglianza, talvolta può l'ambiguità strutturale di certi segni grafici impiegati come reattivo generare infinite interpretazioni, ma una realtà viva semplice esatta è la qualità nella stampa di Alfieri e Lacroix.

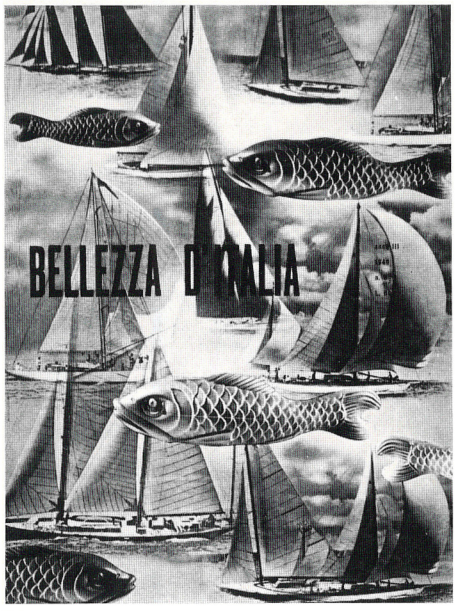


5

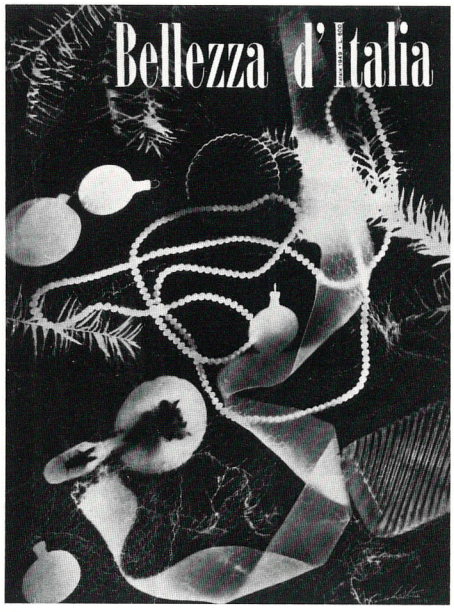
7



e dando al termine pubblicitario un senso di operazione pratica e insieme di fantasticità creativa, Grignani -come avverte Giulio Carlo Argan (3) - «non si propone di collegare la fruibilità pratica alla fruibilità estetica di un oggetto». Ma, e qui Argan va al centro esatto del problema, «l'obiettivo della sua ricerca non è il funzionamento di una cosa, ma la funzionalità ottica e mentale dell'immagine».
Il senso della struttura ambigua dà all'opera di Grignani il sentimento totale della fuga dalle contraddizioni della realtà. Una fuga che sembra irrazionale e che comunque è mossa dal vento folle, fresco e veloce dell'immagine, che a sua volta corre, insegue altre immagini. Si insegue, si nega, si rinnega, si ritrova nella felicità di pieni, di vuoti, svincolati da ogni codificato rapporto di spazio e di tempo. «L'*inspectio*», avverte Montana (4) - l'«osservazione prolungata di queste forme, è essenziale per fruire l'operazione estetica di Grignani. Ogni forma plastica ha un vuoto e un pieno: il vuoto arretra rispetto al punto di vista, mentre il pieno avanza. Ma nei confronti dell'opera di Grignani il giudizio tradizionale dell'osservatore è stravolto... il suo apparato psico-sensoriale interviene per modificare la prima lettura, ne rovescia i termini, il prima scambia il suo ruolo col dopo, ciò che arretrava ora avanza e viceversa».
E tuttavia, «l'impatto visivo non è atomizzato, è a mosaico, ma per gruppi e interi che si appartengono l'un l'altro». «Non c'è un attimo», seguita Montana, «in cui la realtà sia uguale a se stessa, il suo movimento contraddice la sua propria essenza. Per questo Grignani opera per strutture di interi, configurabili in segmentazioni parallele, che s'interrompono e s'intersecano, costituendo delle masse visive



1



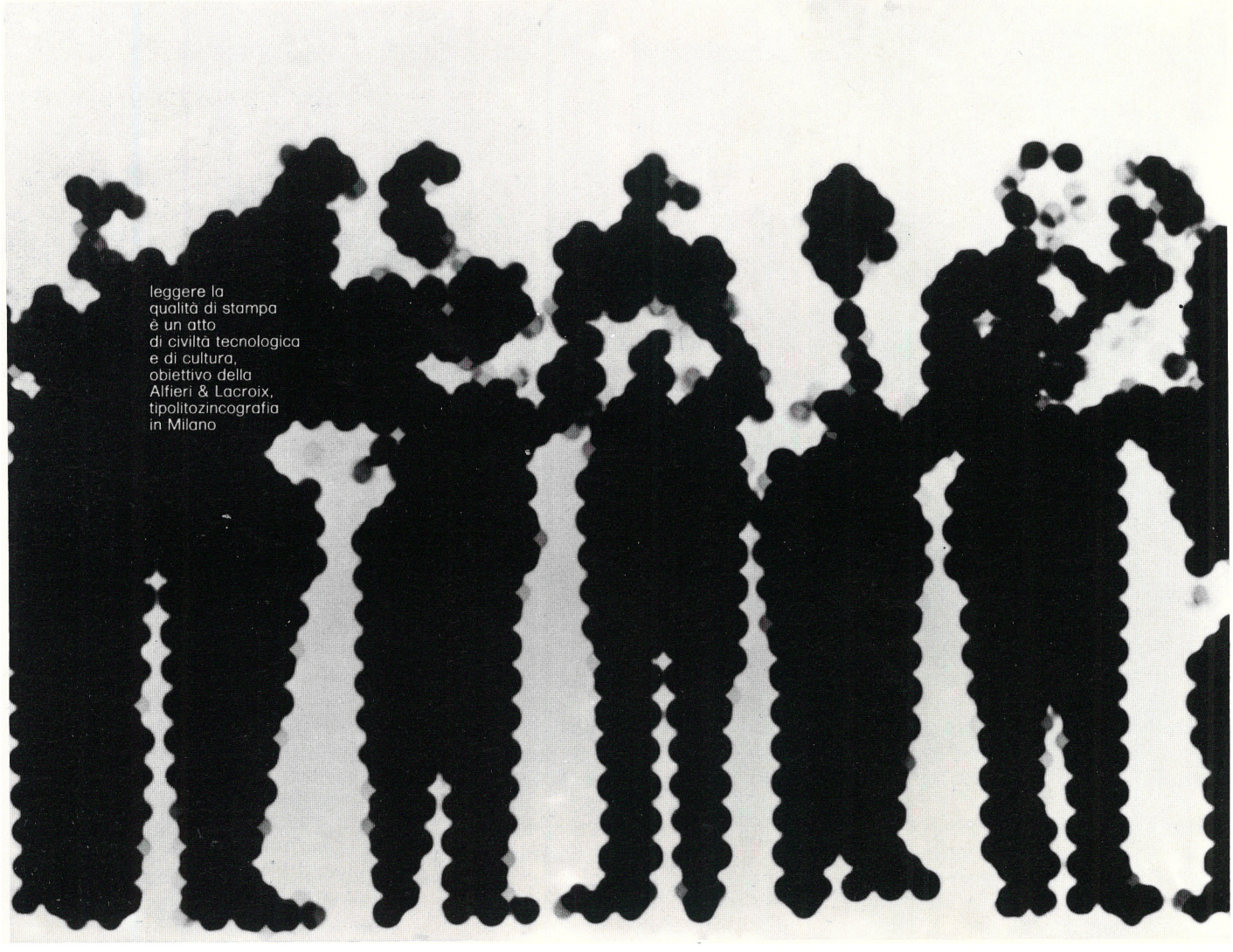
2

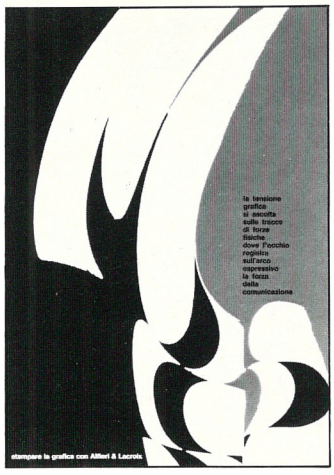
3

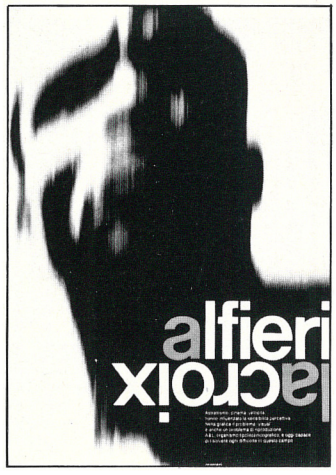
Tre copertine per la rivista «Bellezze d'Italia».

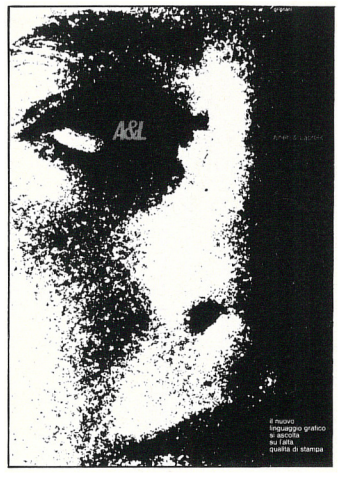
1- Dedicata all'estate. Tecnica di pluriproiezione e fotomontaggio, 1949.
2- Dedicata al Natale. Un fotogramma con una decina di oggetti, 1949.
3- Dedicata alle Olimpiadi delle neve. Due proiezioni con coesistenza di prospettive diverse, 1950.
4- Pagina per Alfieri & Lacroix «I lettori». Immagini filtrate attraverso un retino invaso da luce proiettata.

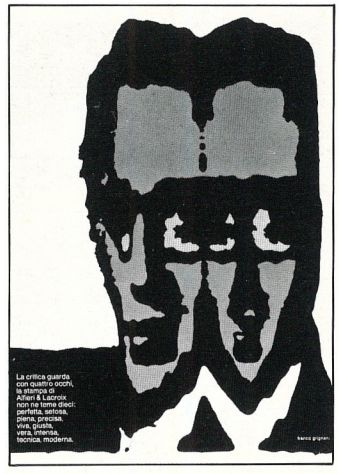
Nella pagina difronte: serie di pagine per Alfieri & Lacroix che partono dal 1952 in poi, con applicazioni di tecniche e fenomeni visivi della ricerca di Franco Grignani.

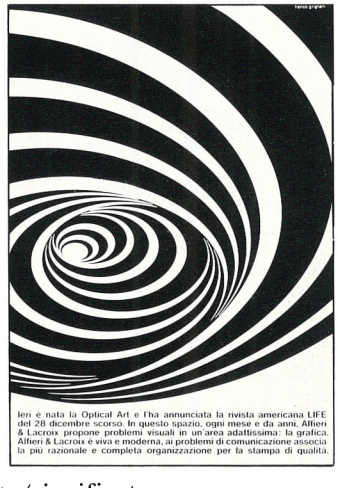








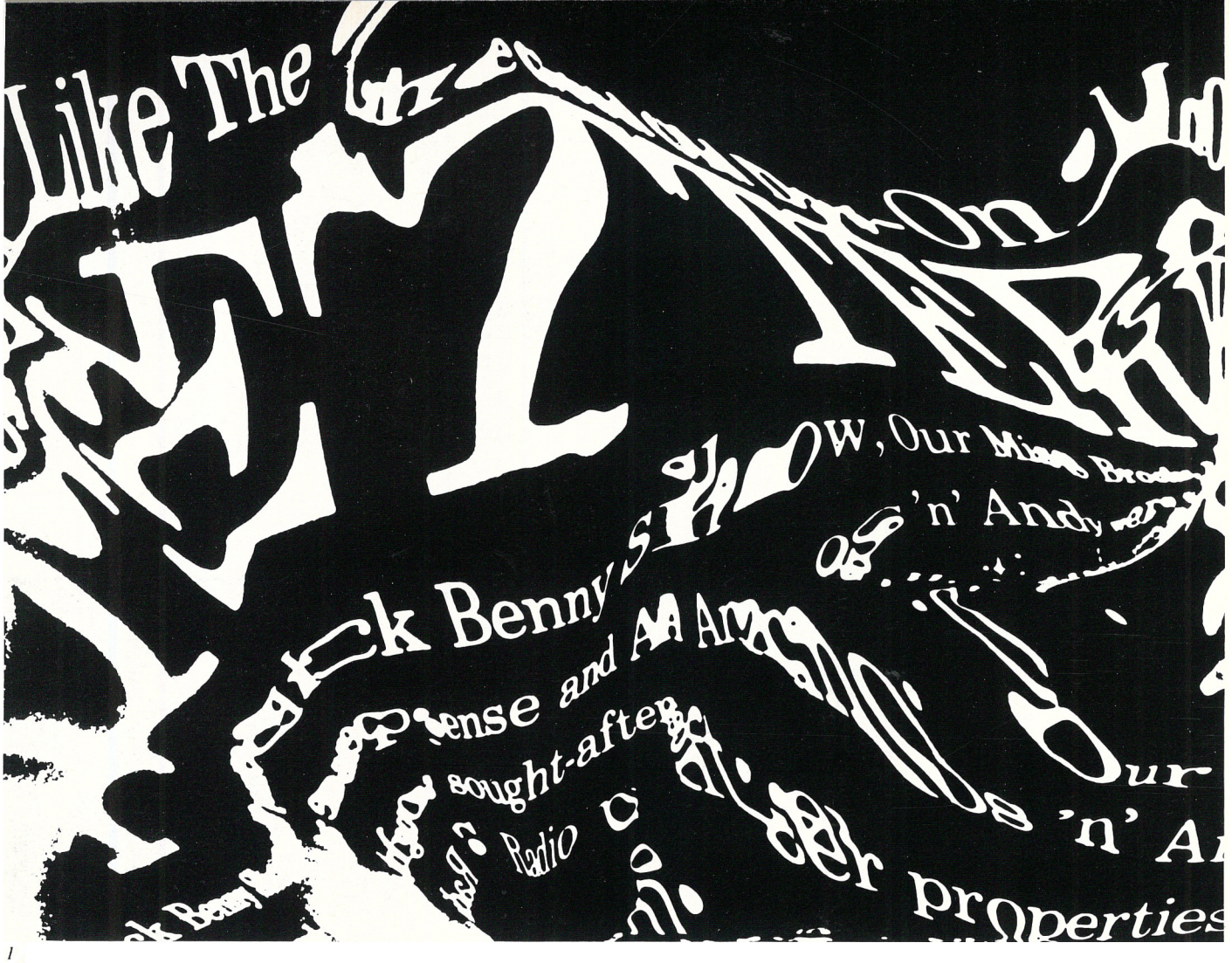




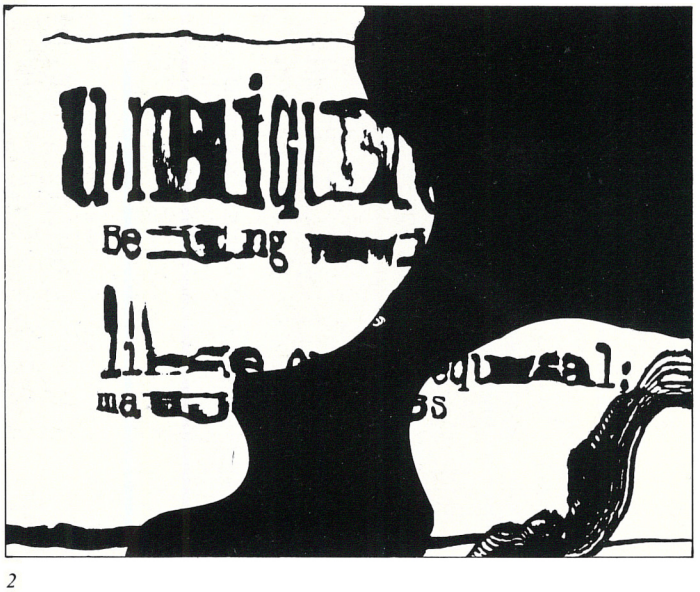
compatte, organizzate, che agiscono sui nostri organi del senso come altrettanti stimoli organizzati. L'ambiguità della forma e dei gradienti nasce proprio dalla compattezza di tali *interi sensoriali,* che si realizzano come percezione di pieno e di vuoto». Ma, da qualsiasi parte noi si guardi una sua immagine, essa è sempre *altra.* È altra, come qualsiasi oggetto della realtà ripreso da Grignani col suo obiettivo; i grattacieli di New York, il paesaggio della Ruhr, tanto per riferirci ad esempi già avanzati. Di conseguenza i sensi di questa realtà sono sempre in piú, ci coinvolgono in un «gioco» metonimico, semantico, e non certo «poetico», da cui *deve* venir fuori la nostra vera realtà mentale, intellettuale, concettuale, spirituale in una parola. Operando - attivi e coscienti, partecipi e vivi, astratti e materiali - in mezzo a questi fenomeni, diventiamo noi stessi *parte* di questi ritmi, di queste tensioni, non ci estraniamo in una sorta di atarassia intellettuale; la nostra è dunque una memoria presente, concreta, di cose e di gesti, e soprattutto di segni, di volta in volta inverati, reificati, che deflagrano, di continuo, in un circolarità inesausta, il montaggio della catena tradizionale significante/significato.

Il segno oltre il segno: il flusso obliquo.

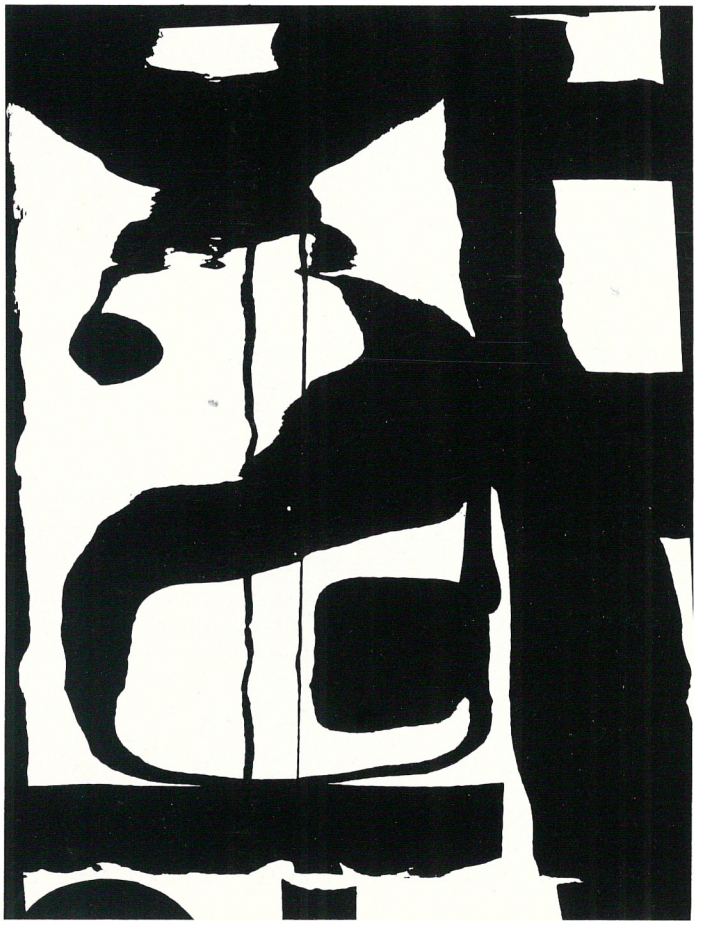
Nel 1959 non fui solo io a parlare di Grignani. Già un anno prima Gillo Dorfles l'aveva presentato su questa rivista (5), che allora aveva un nome diverso. Nella tradizione italiana della bella *Storia della fotografia* di Peter Pollack (Milano, Garzanti, 1959) si leggeva tra l'altro: «egli si serve dell'obiettivo, dell'ingranditore, dei bagni e della carte per condurre esperimenti fotografici che, attraverso l'eliminazione dei grigi, spoglino l'immagine d'ogni volume, d'ogni profondità e ne facciano un nuovo elemento di disegno puro». Non si



1



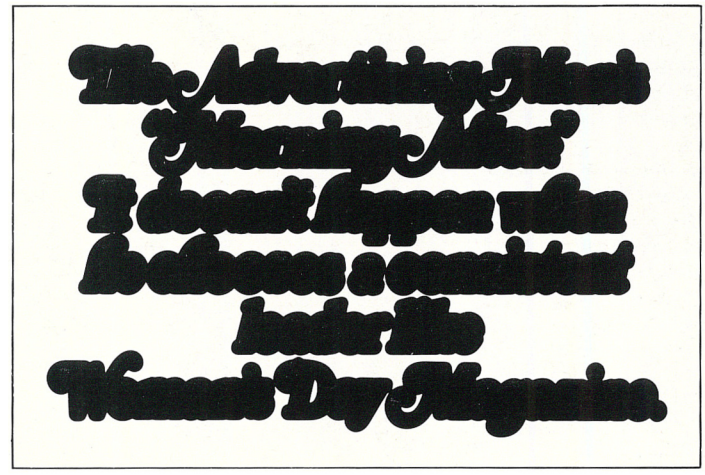
2



3

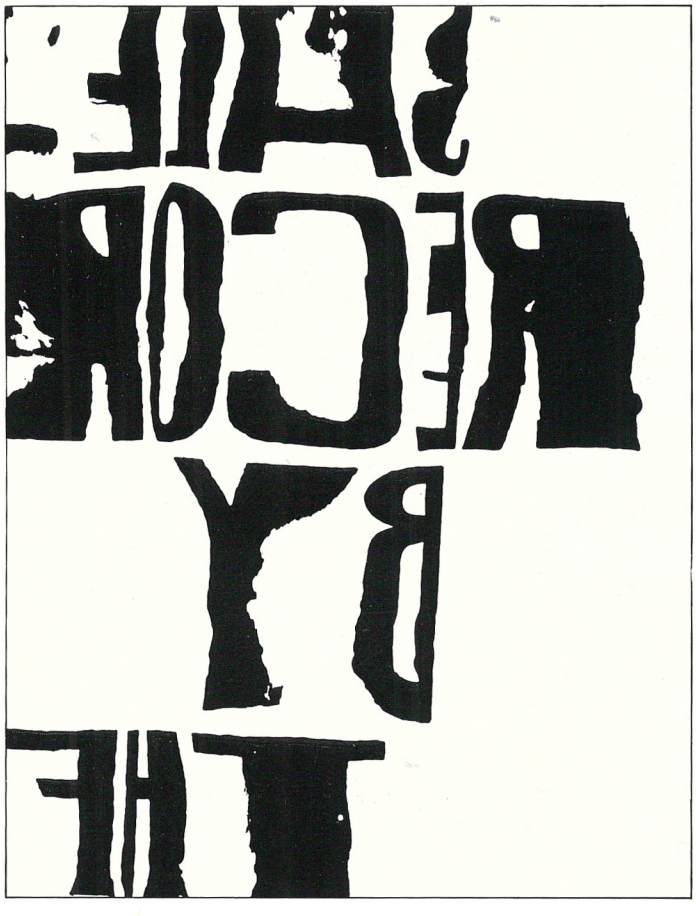
La tipografia sottoposta a distorsione e a tensione distrugge il suo ordine meccanico e rivela una nuova struttura stimolante, e catturante. Le tensioni sono espresse nello spazio impaginativo e nella caduta violenta dei rapporti.

1- Onda tipografica, (distorsione), 1953-56.
2- Trauma nello spazio tipografico.
3- «Il Dollaro». La perdita della fonetica per la valorizzazione del segno, 1954.
4- La scritta va verso sinistra, ambiguità di lettura, 1953-56.
5- La luce illumina la lettura, la luce cancella la lettura, 1959.
6- Pagina per Alfieri & Lacroix «Notte al neon, artificiale, blu liquefatto di silenzio e di sospiro....».



5

4



6

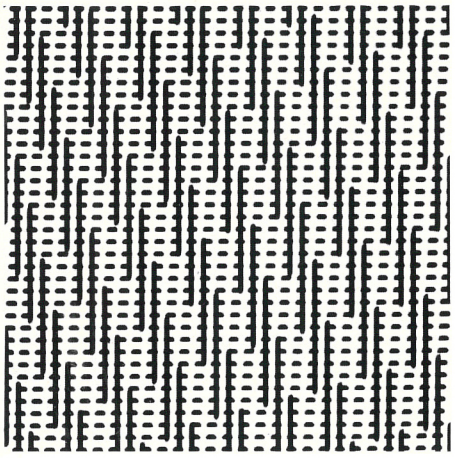
potrebbe dire in modo piú semplice. Ma il concetto non va oltre la pura immediatezza dell'immagine, *come è*, e a Grignani invece, come s'è detto, interessano i rapporti di tensione, i movimenti in potenza, tutta quella ricchezza, insomma, di segni che una «vera» struttura ambigua può proporci in un ritmo incessante di scambio, di sostituzione, di partecipazione, di movimento e di lotta.

Piú in profondità - sono del resto passati quasi dieci anni! - ci pare, vadano le parole spese su Grignani da «Popular Photography Italiana» in un numero (6) dedicato a vari ricercatori del bianco e nero. «Esponente tra i piú noti, in campo non soltanto nazionale, di quella che possiamo definire *fotografia,* Franco Grignani ci presenta una serie di immagini dai contrasti netti, forti...! «Anche se noi oggi possediamo macchine fotografiche con prese a millesimo di secondo - scrive Grignani - o materiale ultrasensibile, non dimentichiamo che viviamo in un cosmo di stimoli e il nostro comunicare ha diritto a nuovi veicoli d'espressione... La foto-grafia è nata come mezzo di comunicazione segnica: il suo astrattismo e talvolta anche il suo surrealismo hanno caricato lo spazio di una magia sorprendente».

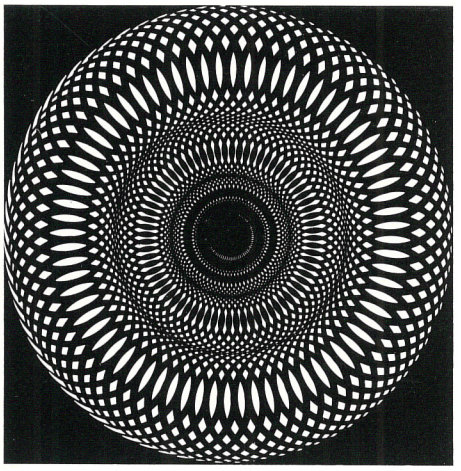
A questo punto un'altra puntualizzazione di Montana permette di visualizzare il lavoro di Grignani, fondato prevalentemente sull'analisi dell'assenza: «La struttura formale di un oggetto ha già in sè la capacità dinamica di autodeterminazione. La visione è in realtà il risultato di uno «scontro» tra la struttura oggettiva e la capacità soggettiva ghestaltica di intevenire su di essa». Infatti, dalle opere dell'artista noi «riceviamo un coefficiente tensivo, che è presente in grado elevato soprattutto nelle

Il moiré è una lotta in negativo fra strutture. Queste strutture attraverso sbavamenti di luce si trasformano nel negativo dal positivo generando talvolta impensabili altri ordini.

1- Intervallo scalare su reticolo di fondo, moiré 1956.
2- Moiré su strutture anulari in ordine decrescente, 1964.
3- Moiré viscerale con identiche strutture, ma in dimensioni diverse, 1966.
4- Moiré con 16 strutture modulari curvate e rigatura orizzontale, 1955.
5- Campo quadrettato e campo rigato, 1955.
6- Moiré a zone circolari (filtro), 1956.
7- Liquefazione reticolare con intervalli scalari, 1955.

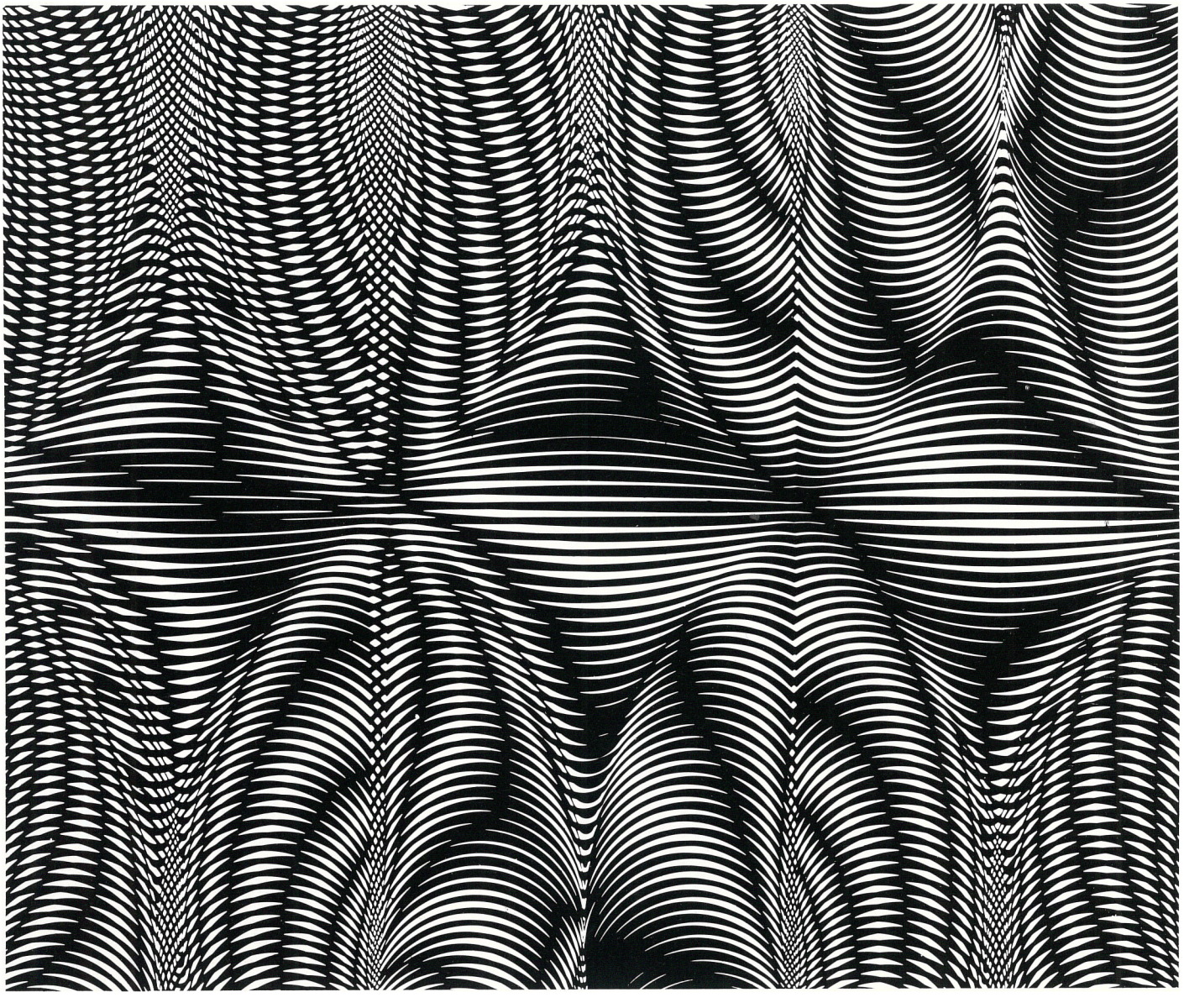


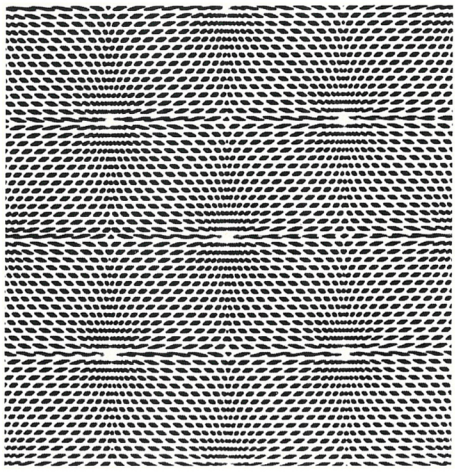
1



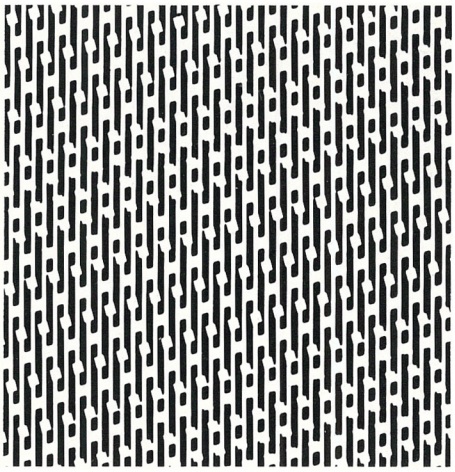
2

3



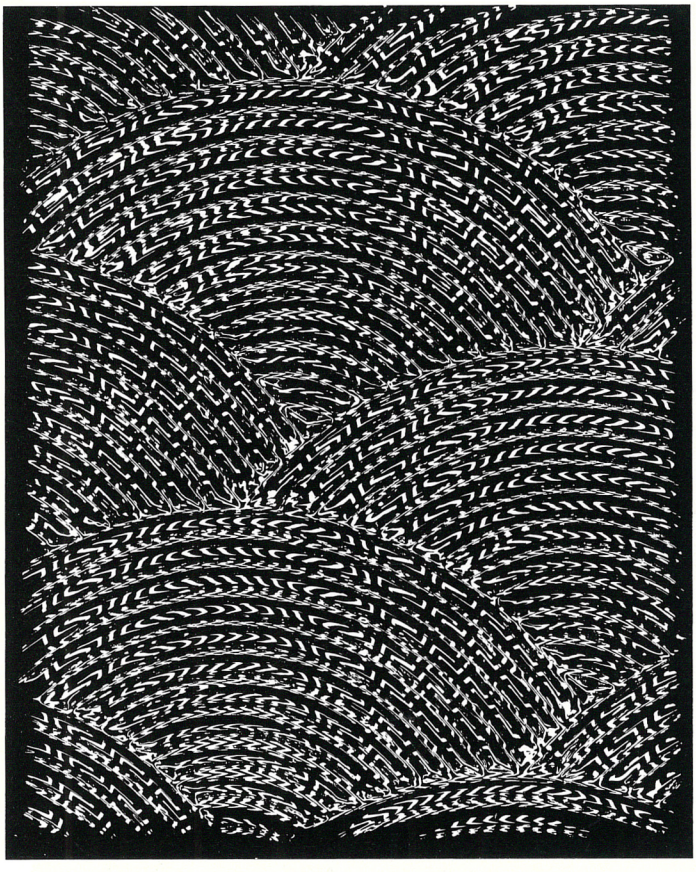


4

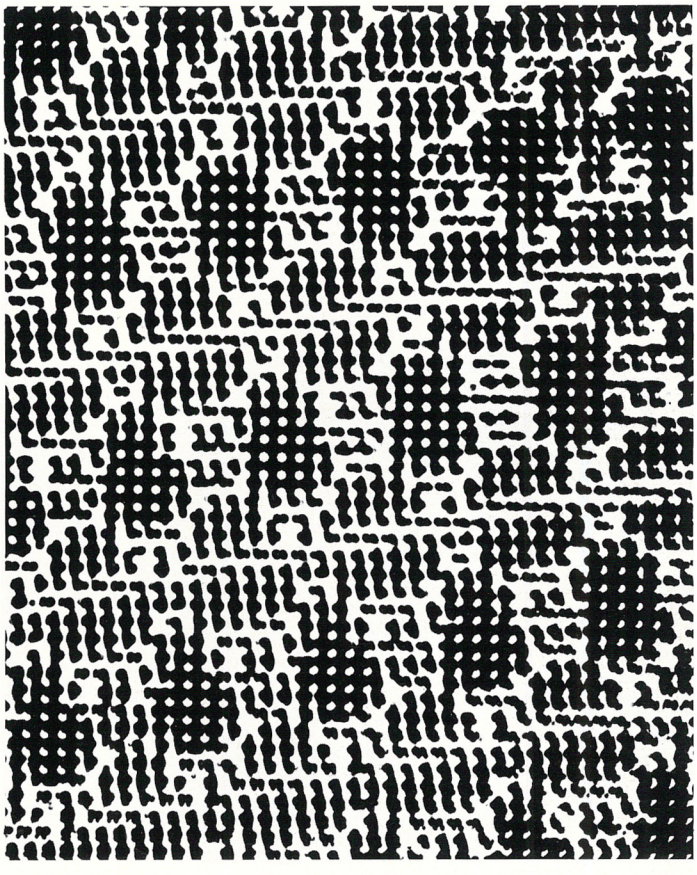


5

6



7

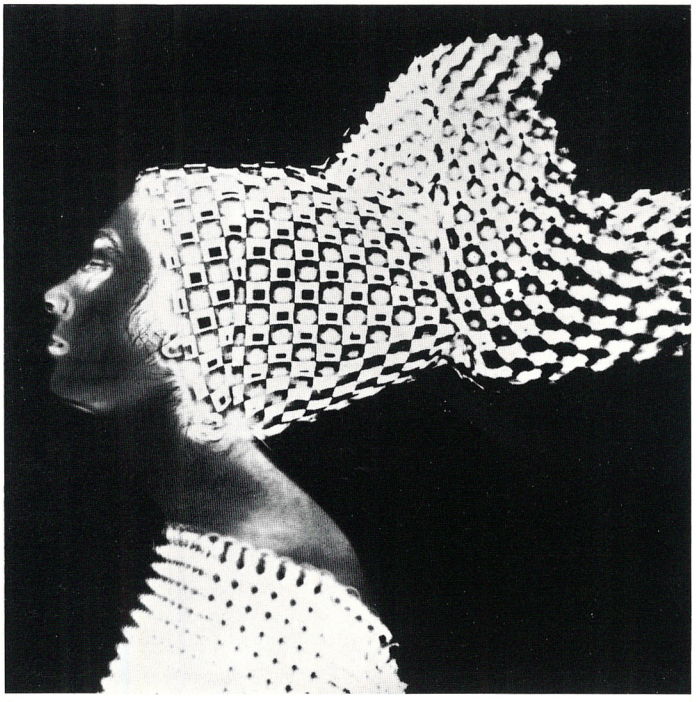


strutture in cui prevale, per esempio, la linea obliqua», che, a sua volta, dilata «in senso onnicomprensivo, l'intervento delle forze tensive»: per cui nell'immagine non vogliamo piú rintracciare «un centro» dato che la «superficie del quadro è policentrica». Il segno va oltre il segno, il flusso tensivo assume una obliquità che non è diversità «eccentrica» ma, proprio per l'osservatore disattento, presa di coscienza intellettiva delle forze ritmiche, nervose, sensibili della realtà, anzi del reale, nel suo movimento continuo, vertiginoso e, a modo suo, «creativo».

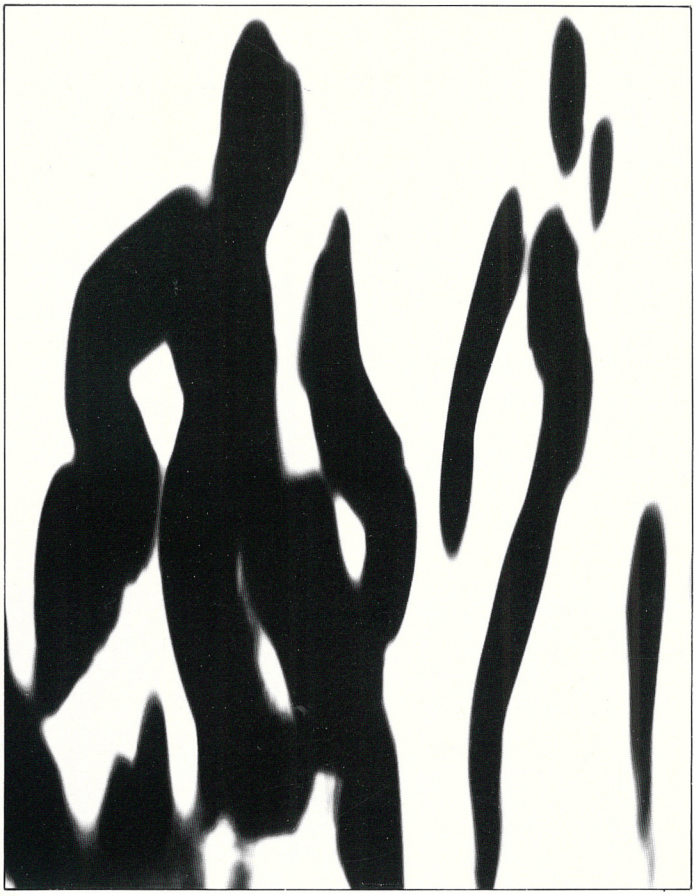
«È solo l'occhio», avverte Grignani (7) «che in effetti può guidarci nel rapporto con l'ambiente, e, allora, tanto piú si può capire che cosa può registrare in uno spazio fisico di milioni di segni, di segnali di immagini. Si può capire che le innovazioni portate nella vita dalla civiltà tecnologica possono corrompere il nostro reperimento di immagini. Si può capire come le ridotte facoltà del vedere umano, sottoposte alle alte velocità terrestri, alle alte quote aeree, costrette dalle aggressioni segniche e dalle virulenze cromatiche possono variare le conoscenze e i riflessi condizionanti del profondo. E infine, totalizzando questi esiti, si può capire come certe «soluzioni» proposte dalle varie «Nuove Tendenze» fossero soltanto zone di alta decorazione, giochi, o, al limite, fenomenologie illustranti già noti schemi segnalati nei vari volumi delle Gestalt».

Lo stesso Grignani ci viene incontro nel sezionare con chiarezza i periodi della sua ricerca, nel ridurli a dati, a periodi storici precisi. Secondo me, non è che ce ne sia eccessivamente bisogno, dato che la sua opera, nella sua concentrazione magmatica e insieme fluida, ondulante proprio come le stesse tensioni delle sue

1



2



3

4

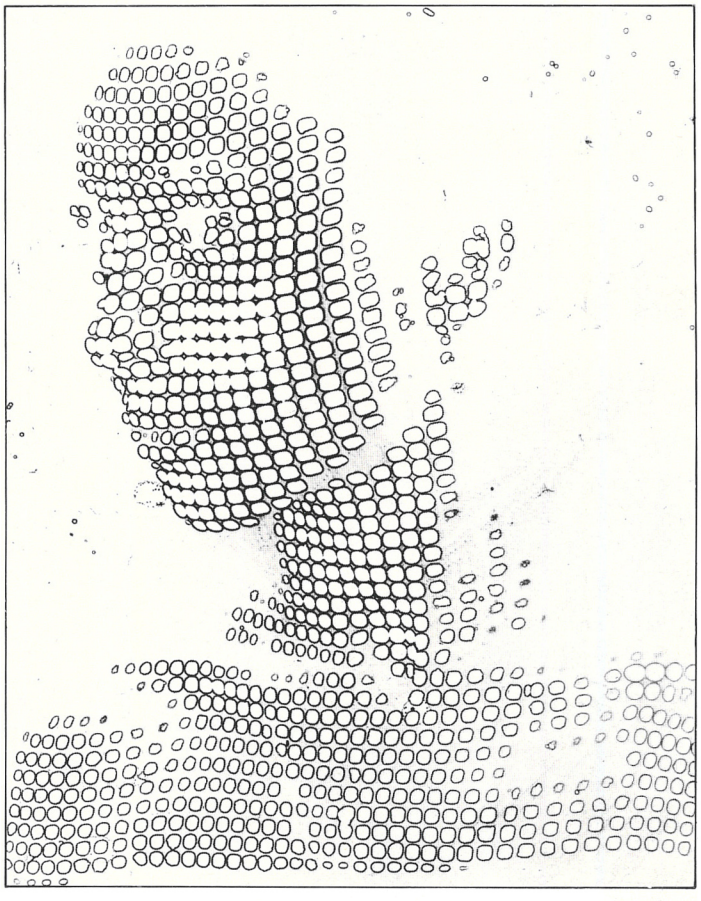
La luce sulla carta fotografica è il segno che si rivela attraverso la proiezione. La sua gradualità dipende dalla quantità del tempo, del rispettivo, dello sbavamento.

1- Liquefazione di luce su un viso di donna.
2- Solarizzazione resa negativa sul profilo di donna, 1955.
3- Invasione di luce sulle ombre di base.
4- «Il neon» percorso con obiettivo aperto.
5- Solarizzazioni multiple.
6- Flou sul viso di negro, 1951.
7- Solarizzazione resa negativa sul reticolo proiettato su un viso di donna, 1955.

6

5

7



immagini e obliqua rispetto ai codici fissi dei luoghi comuni intellettuali, permette una panoramica molto piú ampia, e comunque *oltre* i dati della pura referenzialità temporale. Ma tant'è. Il mio, inoltre, è un lavoro di recupero e di montaggio, non voglio dare illazioni critiche, mi bastano i fatti, le materie, i segni appunto. Ed eccoci alla cronistoria ragionata del nostro autore. (8).

«La mia lontana ricerca sulla subpercezione (flou) va dal 1949 al 1952 ed è il recupero, *totale e contemporaneo*, dello spazio visivo attraverso il fenomeno dello sguardo laterale e binoculare ricostruito artificialmente con sistemi ottici di lenti speciali. È una analisi quasi drammatica nell'identificare un assurdo fisico; per conseguenza ora mi sento di negare lo spazio riprodotto nelle tematiche di molti artisti disadattati, inteso come 'volume' unitario, disegnabile e oggettivo in cui l'artista sta in uno stato di immersione prospettica. Ebbene, lo spazio, per l'occhio, come unità subitanea non esiste, perchè lo sguardo-radar, sommando le rateali e scalari angolature, riesce solo a pensarlo e a saldarlo concettualmente, perchè lo spazio è la somma degli stimoli di un ambiente entro l'elaborazione della memoria. L'altra mia ricerca sulla *distorsione* parte dal 1953. Essa verte sulla fluttuazione del mondo circostante specialmente verificabile nelle città, con superfici speculari delle facciate, con metalli, con le vernici delle auto e con la riproduzione di oggetti sempre piú lucenti». Questa ricerca, avverte l'architetto Grignani, ha influenzato non poco la grafica contemporanea, appunto per le sue possibilità di spiazzamento, di rottura con gli schemi stereotipati e meccanici della tipografia. E qui l'accostamento immagine/parola è necessario. È un tutto, infatti, che

franco grignani

No, non facciamo guerra alle sedie
ma il nostro impegno è attento e vigile
al progresso tecnico della stampa

perché il foglio esca dalle nostre rotative
perfetto, preciso e brillante.
Alfieri & Lacroix per la stampa di qualità.

1

2

Proposta di scrittura con dattilo tondo chiarissimo per la sua struttura incanalata nel rigo, compatta nell'impilamento e scandita nei suoi valori formali fra tempo visivo e percezione espressiva. Composta con elementi concreti, strumenti di significazione per il contrappunto di lettura, dispone di durabilità e di estensione d'uso e, per la sua essenza geometrica si incentra nei problemi ottico-grafici della comunicazione scritta. Dattilo tondo chiarissimo è un nuovo carattere tipografico Nebiolo.

franco grignani

3

Sperimentazione come metodo: il risultato non è la proposta della realtà oggettiva e immutabile nei valori fisici del mondo esterno, ma la realtà e il pensiero fusi nel rapporto metafisico di una unità concettuale.

1- Pagina per Alfieri & Lacroix «No, non facciamo guerra alle sedie....». L'elemento base (sedia) che ha già subito una alterazione ottica è proposto come ripetitivo.
2- La distorsione è usata in una confezione per un grande magazzino di Tokyo, 1956.
3- Pagina promozionale per Nebiolo (alterazione da proiettivo).
4- Pagina per Alfieri & Lacroix
5- Copertina di «Pubblicità in Italia», 1976-77.

4

1) Franco Grignani: una metodologia della visione. Catalogo della mostra allestita alla Rotonda di via Besana a Milano, dall'8 gennaio al 2 febbraio 1975 (Milano, Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1975, pag. 300). Il catalogo contiene scritti di Lino Montagna, Piero Schlesinger, Giulio Carlo Argan, e un saggio di Guido Montana **(una metodologia della visione,** pp. ll-21).

2) William Empson, **Sette tipi di ambiguità -Indagine sulla funzione dell'ambiguità del linguaggio poetico** (Torino, Einaudi, 1965, pp. 380)

3) Franco Grignani: una metodologia della visione (Milano, Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1975)

4) op.cit. p. 15

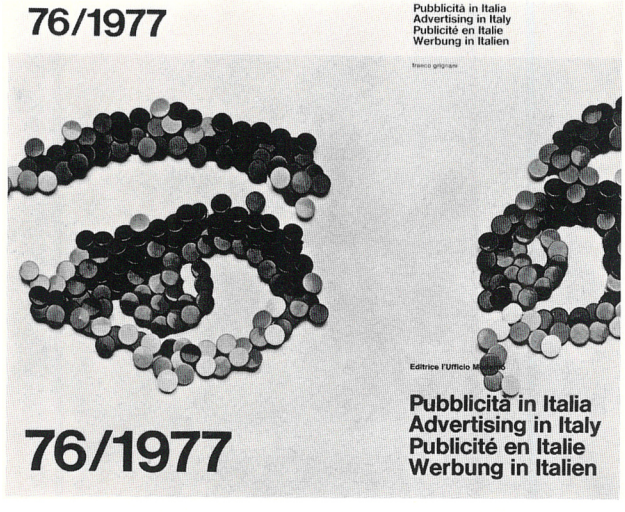
5) **Esperimenti di fotografia astratta,** di Gillo Dorfles, in: «Popular Photography Italiana», settembre 1958

6)**Filologia del bianco e nero fotografico-Galleria del bianco e nero,** in: «Popular Photography Italiana», gennaio 1968

7) **Per un nuovo concetto del «fare artistico»** di Franco Grignani, in: «Arte e società», maggio-agosto 1976

8) op.cit., pp. 25-27

5



vive una nuova vita, obliqua sia pure rispetto ai codici della comunicazione ufficiale e «media», oltre il referente, oltre il significato stesso dell'equazione. «Gli *operativi* e le *strutture induttive* a regressione matematica verso il centro ottico partono dal 1964. Dal 1975, poi, -nel mezzo ci sono stati esperimenti d'altro genere: pittura, scultura - «le *diagonali nascoste*», nate da esperienze di *moire* (1954). «In queste l'interesse dell'attenzione foveale, cioè la messa a fuoco, di campi microreticolari e di una lettura di segni non tracciati si realizza attraverso una associazione di ripetitivi in rapporti di insiemi. È una ricognizione in un mondo che va sempre piú restringendosi e ci obbliga a permanere in zone chiuse (davanti al televisore o in cabine volanti, aerei e capsule spaziali).»
In tutte queste ricerche, «perentorietà e riproducibilità estendevano la comunicazione dei miei segni, esattamente come in un laboratorio scientifico, con dati e ricavi. Non ero un artista chiuso nel limbo dei sogni fra pennello e tela, ma effettivamente partecipe dei processi evolutivi dell'era dei mass-media, creando e proponendo un nuovo concetto *attivo* del fare artistico».

Questa proposta «ambigua» è diventata, sempre, concretezza «attiva» di risultati, sia attraverso le immagini altrui riutilizzate dall'artista per dare dimensioni *altre* alle tensioni ed ai flussi della propria ricerca, sia nell'ambito delle foto-grafie appositamente realizzate per il settore dell'industria, sia nella dimensione dell'immagine che deve non solo riflettere, ma anche significare, rappresentare e insomma formare e deformare se stessa, appunto per essere viva, attiva, concreta, segno della nostra storia nel suo farsi.

Giuseppe Turroni

© copyright Editphoto 1978
via degli Imbriani 15 - 20158 Milano
finito di stampare
nel mese di febbraio 1978
dalla tipografia Elegraf di
Settimo Milanese
impianti: Linea S.r.l.

supplemento a «Fotografia Italiana» n° 235 - marzo 1978
Direttore: Lanfranco Colombo; responsabile: Alessandro Pasquali
Progettazione grafica ed impaginazione di Beppe Preti
Redazione: Edo Prando, Angelo Schwarz.

Franco Grignani è nato a Pieve Porto Morone (Pavia) nel 1908.
Proviene dall'architettura; per i suoi principi formativi e interessi, tutta la sua attività è stata dedicata allo sperimentalismo nell'area ottico-visiva della pittura, del graphic design e della foto-grafica.
Ricercando nel processo visivo e mentale nuove immagini e simboli, tensioni e induzioni ottiche, sviluppa e accumula un'ingente documentazione analitica, la quale, attraverso riviste specializzate, libri, mostre e materiale didattico, proposto nei corsi di graphic design di Università inglesi e americane, influenza le correnti «op» della grafica mondiale. Addentrandosi fra le nuove proposte della scienza e della psicologia, rifiutando i mezzi e gli indirizzi tradizionali, ricerca nelle dissociate vibrazioni, nei fenomeni psico-illusori e nel percettivo astratto delle tensioni, l'emblema-segno che caratterizza il nostro tempo.
Per queste sue ricerche sulla comunicazione visiva, Franco Grignani è stato invitato a partecipare ai lavori di «Vision 65» in America (il primo congresso sulla comunicazione fra gli uomini).
È stato membro delle giurie internazionali di Typomundus XX/2, e della Biennale de l'Affiche di Varsavia, 1970.
Membro dell'Alliance Graphique Internationale (AGI), dell'International Center of Typographic Art (Icta) di New York, membro onorario della STA di Chicago.
Da 22 anni è Art Director dell'edizione «Pubblicità in Italia». Ha progettato la sezione grafica della Triennale di Milano, 1957. Ha partecipato alla XXXVI Biennale di Venezia Sez. Grafica Sperimentale.
Vive e sperimenta a Milano in Via Bianca di Savoia 7.

in copertina: «sferamolle oscillante a linearità topologica, 1951»